19

A HISTÓRIA E A GLÓRIA

ROCK

Cr$ 6,00

Jornal de Música

HEAVY METAL

URIAH HEEP • GRAND FUNK
BLACK SABBATH

10cc
ROCK EM QUADRINHOS

doces bárbaros
CAE & GAL & GIL & BETHÂNIA

stones, gentle giant e p.f.m.
AO VIVO, DIRETO DE LONDRES

a barca do sol
NEM ROCK, NEM SAMBA

abel ferreira
O CHORO DE UM VETERANO

Ossie Osbourne
black sabbath

EXTRA
ROCK NO BRASIL
SAQUAREMA E CANINDÉ

peter frampton

o novo ídolo do rock

1º LUGAR NOS U.S.A.

2 milhões de cópias vendidas

gravado ao vivo

disponível também em cassete

OS DISCOS

GRAND FUNK RAILROAD

- **On time** (Capitol, 1970)
- **Grand Funk** (Capitol 1970)
- **Closer To Home** (Capitol, 1970; BR. Capitol/Odeon, 1974)
- **Live Album** (ao vivo; Capitol, 1971)
- **Survival** (Capitol, 1971; BR Capitol/Odeon, 1971)
- **E Pluribus Funk** (Capitol, 1972; BR. Capitol/Odeon, 1971)
- **Mark, Don And Mel, 1969/1971** (coletânea; Capitol, 1971)
- **Phoenix** (Capitol, 1972; BR. Capitol/Odeon, 1972)
- **We're An American Band** (Capitol, 1973; BR. Capitol/Odeon, 1973)
- **Shinin' On** (Capitol, 1974; BR. Capitol/ Odeon, 1974)
- **All The Girls In the World Bexare!** (Capitol, 1974; BR. Capitol/ Odeon, 1974)
- **Caught In The Act** (ao vivo: Capitol, 1975; BR. Capitol/Odeon, 1975)
- **Born To Die** (Capitol, 1976; BR. Capitol/ Odeon, 1976)

URIAH HEEP

- **Very 'Eavy. Very Umble** (Vertigo, 1970; BR. Vertigo/Phonogram, 1971)
- **Salisbury** (Vertigo, 1971; BR. Vertigo/Phonogram, 1971)
- **Look At Yourself** (Bronze, 1971; BR. Island/ Phonogram, 1972)
- **Demons And Wizards** (Bronze, 1972; BR. Island/Phonogram, 1973)
- **The Magician's Birthday** (Bronze, 1972; BR. Island/Phonogram, 1973)
- **Live** (ao vivo, duplo. Bronze, 1973; BR. Bronze/Phonogram, 1975)
- **Sweet Freedom** (Bronze, 1973; BR. Bronze/Phonogram, 1974).
- **Wonderworld** (Bronze, 1974; BR. Bronze/Phonogram, 1974)
- **Return To Fantasy** (Bronze, 1975; BR. Bronze/Phonogram, 1975)
- **High And Mighty** (Bronze, 1976)

URIAH HEEP/SOLOS

- **Proud Words On A Dusty Shelf** (Ken Hensley; Bronze, 1973; BR. Island/Phonogram, 1974)
- **Eager To Please** (Ken Hensley; Bronze, 1975; BR. Bronze/Phonogram, 1975)
- **Take No Prisoners** (David Byron; Bronze, 1976)

BLACK SABBATH

- **Black Sabbath** (Vertigo, 1970; BR. Vertigo/Phonogram, 1973)
- **Paranoid** (Vertigo, 1970; BR. Vertigo/Phonogram, 1971)
- **Master Of Reality** (Vertigo, 1971; BR. Vertigo/ Phonogram, 1972)
- **Black Sabbath vol. 4** (Vertigo, 1972; BR. Vertigo/Phonogram, 1973)
- **Sabbath, Bloody Sabbath** (World Wide Artists, 1973; BR. Phonogram, 1974)
- **Sabotage** (World Wide Artists, 1975; BR. Phonogram, 1976)
- **Pop Giants Vol. 9** (coletânea brasileira: Polyfar/ Phonogram, 1975)
- **We Sold Our Souls For Rock 'n Roll** (coletânea; duplo NEMS; 1976)

NESTE NÚMERO:

Jornal de música

(Os artigos assinados não representam necessariamente a opinião da redação.)

Diretor-Responsável: Glauco de Oliveira
Redação: Ana Maria Bahiana, Ezequiel Neves, Martha Zanetti
Arte: Diter Stein (diagramação), Cássio Loredano, Elifas Andreato, Chico Caruso, Luís Trimano, Petchó, Carlos Póvoa
Fotografia: Tânia Quaresma, Walter Ghelman, João Bosco
Serviço Internacional: Associação Periodística Latino-Americana (APLA)
Colaboração e Consulta: Luiz Carlos Maciel, Maurício Kubrusly, Okky de Souza, Julio Hungria, Roberto Moura, José Márcio Penido, Alberto Carlos Carvalho, Tânia Carvalho, Gabriel O'Meara, Julio Medaglia, Ruy Fabiano, Joaquim Ferreira da Silva.
Distribuição: Superbancas Ltda. — Rua Ubaldino do Amaral, 42-A, tel.: 252-8533 (Rio), Rua Guaianases 248, tel.: 33-5563 (SP)
Impressão: Editora Vozes Ltda., Rua Frei Luís, 100 — Petrópolis — RJ
Registrada na DCDP/DPF sob o n.º 1337 — P. 209173
Publicidade em SP: Quanta/Merchandising — Rua Francisco Leitão, 149 — CEP 05414 — tel.: 80-9853
Editado por
Maracatu Rua da Lapa, 120 — gr. 504 — ZC 06 — CEP 20.000 — tel.: 252-6980 — Rio — (RJ)
Editora

ROCK, A GLÓRIA

heavy metal

Grand Funk Railroad

Black Sabbath Uriah Heep

BY ANA MARIA BAHIANA

A maioria absoluta dos críticos americanos e ingleses começa a contar a história do Grand Funk Railroad de 4 anos para cá: foi em 1972 que o grupo rompeu com seu empresário e criador, Terry Knight. E foi em 73 que eles produziram o primeiro disco digno de nota, musicalmente: *We're An American Band*, hino, profissão de fé, tomada de posição.

Mas na verdade esta estrada de ferro coberta de ouro e platina já vem rolando desde 1967. Só que o início de sua jornada não tem muito a ver com música propriamente. É mais uma operação de marketing, uma observação até amarga sobre conjunturas sociais, políticas, culturais.

Em 1967, a cidade de Flint, Michigan, USA — região triste, fria, agressiva — fervilhava com grupetos de rock. Todos eles tinham coisas em comum: tocavam mal, tocavam com uma garra destruidora, tocavam tão alto quanto seus pífios amplificadores permitiam. E todos imitavam os Yardbirds, o Who e os Rolling Stones, cada músico sonhando ser um Clapton ou um Townshend, cada cantor se imaginando um Jagger ou um Daltrey. Os Jazzmasters eram assim. Apesar do nome, não tocavam jazz: faziam um barulhento rock 'n roll, talvez um pouquinho melhor que o de seus companheiros. Os Jazzmasters eram Mark Farner, 19 anos, guitarrista; Don Brewer, 19 anos, bateria; Craig Frost, 19 anos, órgão e piano; e um certo Don Lester no baixo.

Terry Knight

E assim teriam permanecido, ensurdecedores e anônimos, se não tivesse entrado em cena a mitológica figura do descobridor-de-talentos. Cortina, rápido! Está surgindo Terry Knight, o Brian Epstein da era pós-Beatles, o construtor-mor de sonhos e mitos.

Em 1967, Knight era um garoto de 20 anos como os músicos do Jazzmasters que ele foi ver, com muita má vontade. Só tinha uma coisa diferente a seu favor: com 20 anos já tinha realizado o sonho de qualquer adolescente ligado em som, tinha seu próprio programa na rádio local, e já tinha trabalhado

Terry Knight & The Pack, 1967

até em uma estação de Detroit. Naquela noite de 67, é verdade, ele estava desempregado. Mas não ligava muito. Tinha decidido que, agora, partiria para realizar seu segundo sonho de teenager: cantar numa banda de rock.

"Eu sempre detestei grupos locais. Achava todos muito ruins: Eu gostava era dos grandes grupos, principalmente os Stones e o Cream. Mas um disk-jockey tinha apostado comigo que, se eu fosse ver os Jazzmasters eu iria gostar. E ele estava certo. Achei o grupo simplesmente fantástico. No dia seguinte tive uma reunião com eles. Perguntei se eles não estavam interessados em juntar forças comigo num outro projeto. E foi assim que surgiu Terry Knight & The Pack."

The Pack: união dos esforços ambiciosos e desesperados dos garotos do Jazzmaster com os sonhos e propostas mirabolantes do ex-disk-jockey Terry Knight. Knight tinha proposto o universo a Mark Farner & cia. De concreto, só obteve um magro contrato de gravação para a etiqueta Cameo/Parkway, de alcance local (que já tinha lançado, entre outros, Chubby Checker e Dee Dee Sharp). O som do grupo? "Uma versão barata e americana dos Rolling Stones", diz Knight. O sucesso? Apenas regional, indo quando muito até Detroit.

No início de 68 o Pack decide abandonar Terry Knight. Os dois vão para a estrada: o Pack para uma série de shows em clubes, boates e colégios; Terry Knight para uma carreira solo como cantor-menestrel tipo Donovan. Nenhum dos dois dá certo. No inverno de 68 os dois fracassados — Knight e o Pack — se reencontram. As circunstâncias dessa reunião permanecem misteriosas e contraditórias. Há quem diga que Don Brewer mandou uma carta de Cape Cod, onde o Pack estaria literalmente passando fome, para Knight em Detroit, pedindo ajuda. Mas existe também a versão segundo a qual Terry Knight, depois de perceber que não dava jeito para bardo cantor, tentou empregos em rádio e em discos, inutilmente: e, sem outra alternativa, foi procurar o pessoal do Pack em Cape Cod.

O que aconteceu imediatamente após esse reencontro também é um mistério. A essa altura da estrada, o Pack era só Mark Farner e Don Brewer. Enquanto Brewer caça um novo baixista, Knight sai batalhando um contrato para seus protegidos. De alguma forma, os dois pintam: baixista e contrato. O baixista é um antigo amigo de Don, Mel Schacher, ex-integrante de uma banda de moleques chamada Question Mark & The Mysterians (lembram do sucesso *96 Lágrimas*). O contrato é com a Capitol, por seis meses apenas. E o grupo, agora um trio, tem novo nome: Grand Funk Railroad, um trocadilho com a estrada de ferro Grand Trunk Western, de Flint. Há quem diga que o contrato se deve a maquinações de Knight que envolveram até Twiggy, seu namorado-marido Justin de Villeneuve e os executivos da Apple. E há quem assegure que tudo se deveu a uma mudança de atitude da Capitol: "Nós já tínhamos gravado lá como Pack e não tinha acontecido nada", diz Farner. Aí nós fomos lá de novo com Grand Funk e, com a ajuda de Terry, conseguimos o contrato.

Mark Farner em pleno kung fu

Agora é a boa época para se fazer um grupo, pensa Terry Knight. Ele não quer mais ser um cantor de rock. Quer ser um fabricante de rock: 1969, ele acha, é um bom ano. "Duas coisas ajudaram muito o sucesso do Grand Funk", ele diria 2 anos depois. "Altamont e o fim dos Beatles. Quando os Beatles acabaram toda uma geração ficou sem líder. Os Stones ainda existiam, mas Altamont mostrou o quanto eles eram falíveis e fracos. Lá estava Jagger, diante de milhares de pessoas, impotente diante da violência. Então os jovens estavam desapontados, amargos, desanimados. Não havia mais um sonho, um projeto, os Kennedys. Não acreditavam mais em seus pais, nem em seu governo. Só tinham dúvidas e medos, nenhum líder. Então Grand Funk se tornou seu líder. E lhes deu algo para se apegarem, para crer. Tudo estava contra o Grand Funk. E tudo estava contra esta garotada. Foi instantâneo."

De fato, foi. Com a clarividência de um gênio, Terry Knight providenciou para que Mark, Don e Mel estivessem no lugar certo, na hora certa, tocando o som certo e dizendo as coisas certas. Primeiro houve duas apresentações-teste em lugares pequenos, para que Terry Knight pudesse polir a sua criação. "Desde a primeira vez que eu vi Mark Farner", Knight se recorda, "ele tocava de olhos fechados, duro, pregado no chão. Começamos logo a coreografá-lo, ensinando como se mover no palco, como sacudir a guitarra, balançar o cabelo, dançar. Depois havia o baixo de Mel. Era comum demais. Eu queria que seu baixo soasse como nenhum outro. Trabalhamos vários dias para distorcer o seu som. Encomendamos um amplificador especial. Finalmente, ele tinha um som tão penetrante que ninguém poderia ignorar".

Tudo pronto, o Funk faz sua estréia oficial: 4 de julho de 1969, Atlanta Pop Festival, 180 mil pessoas. Tocam de graça, por favor. E roubam o show. Literalmente da noite para o dia eles se transformam nos instant-darlings da nova geração. Reis dos adolescentes. Campeões americanos do rock pesado. Mark sem camisa, cabelos na cintura, coleando pelo palco como um índio en-

furecido. Mel saudando a todos como "irmãos e irmãs". Don fazendo um barulho ensurdecedor. Power trio.

A música? A crítica é unânime em massacrar o Grand Funk Railroad. "Acima de tudo, sua música nem chega perto da perfeição de sua imagem", diz Michael Oldfield, da Melody Maker. "Todos são ruins demais, mas o pior de todos é Don Brewer, cuja técnica de bateria é simplesmente pavorosa." A crítica não é contra o heavy metal: ela não aceita é a notória incapacidade do Grand Funk como músicos, seja de heavy metal ou de qualquer outra coisa.

Mas, como diz aquele garoto em Woodstock, será que a música realmente conta? É claro que as explica-

Don Brewer

ções de Terry Knight são simplistas, mas ele não está longe da verdade. Tanto não está que, seguindo sua orientação, o Grand Funk se torna, realmente, um fenômeno de vendas e público. "Todo o esquema foi bolado em grandes termos", diz Don. "Nós queríamos ser grandes desde o início. Chega de tocar em bares!"

De sua estréia, em 69, até a ruptura com Knight, em 72, o Funk só conhece sucesso avassalador e críticas ferozes. Aparentemente, não se importam com as últimas. Terry Knight evita o contato entre o trio e a imprensa e faz declarações bombásticas, que, habilidosamente, enfatizam o compromisso ideológico entre o Funk e seu público: "A garotada os fez e os aclamou. Mas os críticos não gostam deles. Quem está por fora? Eu acho que são os críticos. Eles não podem suportar o Grand Funk porque eles são a própria nova cultura, três rostos iguais a tantos outros desta nova multidão revolucionária". Ou, como chegou a dizer Don Brewer: "Tudo aconteceu tão rápido que os críticos desconfiaram, acharam que estávamos sendo empurrados pra cima deles. Os críticos gostam de descobrir os talentos, e não de ser os seguidores".

Por cima do piche, por dentro de seu muro concreto de som, o Grand Funk passa o tempo batendo recordes, tornando de ouro, e depois de platina, cada LP. Em 71, abiscoitam o troféu mais precioso: batem os Beatles em seu próprio território, vendendo a lotação completa do Shea Stadium de Nova York (12 mil lugares) em oito horas. Entre um disco de ouro e outro, entre uma e outra excursão milionária, eles falam, sabiamente instruídos por Knight. "Quando estou no palco só faço o que quero, o palco é o meu país", Mark Farner declara. "Tocamos bem alto porque queremos criar uma atmosfera de envolvimento total, de modo que o som se torne uma experiência física que prenda a pessoa. Nosso ideal é levar a garotada, com o nosso som, para longe de seus pais, para longe de tudo, para um lugar onde só hajá ritmo e som." "Tocamos para o nosso público, e só para eles", afirma Don Brewer. "Eu me lembro de uns grupos que eu assistia que só tocavam para si, de costas para o público, se achando o máximo. Eu me sentia insultado. A platéia está lá para ver, para curtir, e não para assistir um bando de músicos tirando um som." "Somos radicalmente contra as drogas", assevera Mel Schacher. "Eu sei que muita gente pensa que só tocamos ligados, mas a única coisa que usamos é nossa própria energia, a vibração de estar no palco. Não queremos nem precisamos de mais nada."

Em 1971, o Fund de Terry Knight chega ao máximo: graças a 100 mil dólares de aluguel, lá estão seus rostos pintados num gigantesco out-door sobre Times Square. As rádios não tocavam seus discos, os jornais não falavam neles. Mas isso importava? "Há algum tempo atrás alguém escreveu uma canção dizendo que 'o rock 'n roll viera para ficar' e todo mundo achou graça. Mas era verdade. Hoje eu digo que o Grand Funk veio para ficar, porque ele é o próprio rock 'n roll."

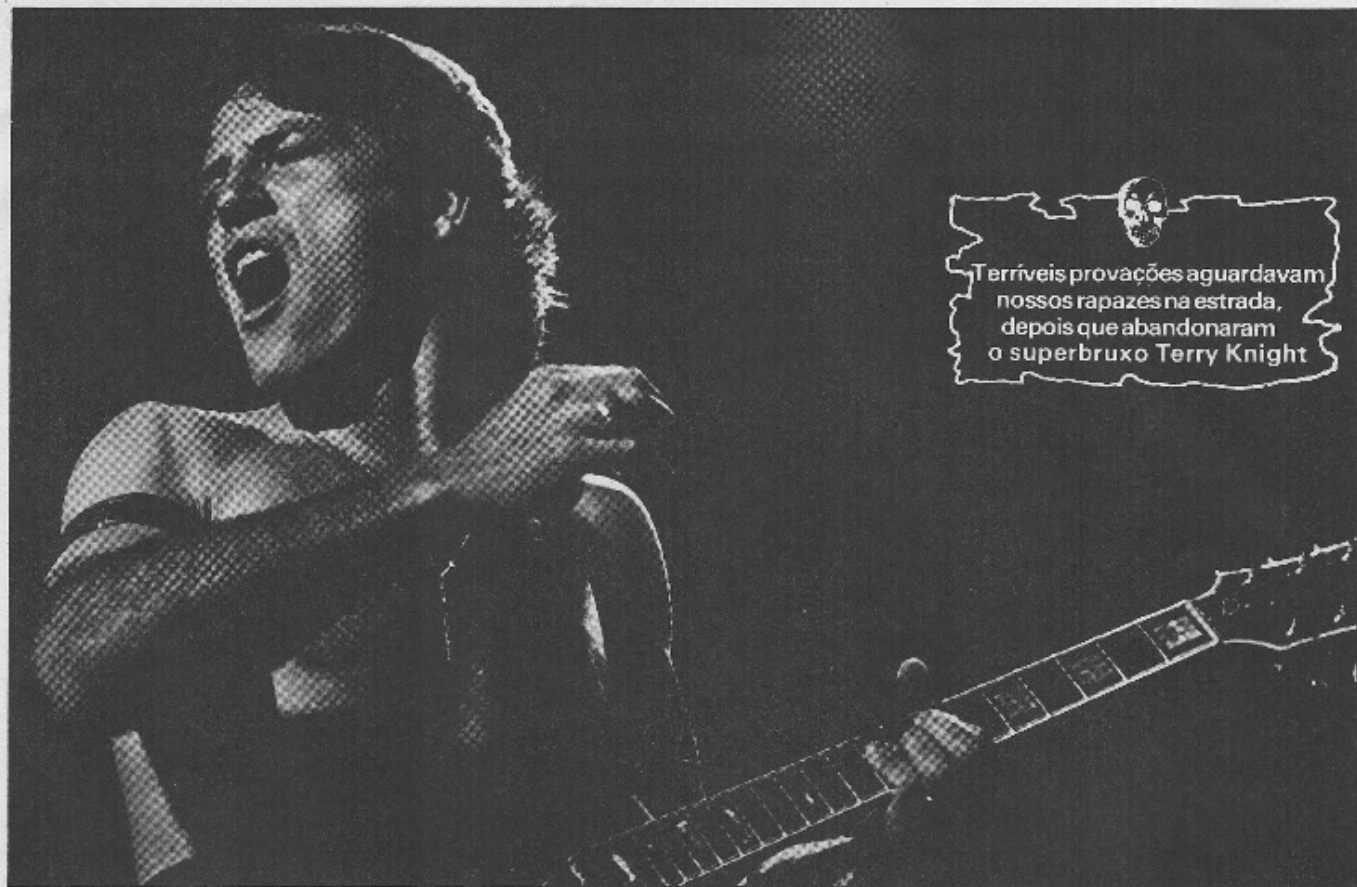
Terry não diria isso por muito tempo. No início de 1972 ele descobriu que havia outra pessoa administrando a gorda conta bancária do trio: nada menos que John Eastman, advogado, cunhado de Paul McCartney. E, pouco depois, descobriu que Eastman estava dissolvendo a sociedade entre a Grand Funk Railroad Enterprises e Terry Knight. O que tinha acontecido?

Dois anos depois, Mark Farner comentaria, laconicamente: "Ele sempre foi nosso grande líder, o grande protetor dos garotos. Isso acabou, Nós nos enchemos desse papo. Queremos mostrar, agora, que o Grand Funk está aqui e Terry Knight está ali. Pegue Terry Knight, ponha num palco e veja o que ele faz. Agora ponha a gente num palco e veja o que fazemos".

As batalhas legais, tediosas e amargas como costumam ser, se arrastam por mais de 2 anos. O mundo do rock aguarda, ansioso: poderá o Grand

Craig Frost

Funk sobreviver só com sua (pífia) música, sem o cérebro comercial de Terry Knight?

"Nós ficamos realmente deprimidos", recorda Mark Farner. "Sabíamos que muita gente nos achava uma boa merda, e isso nos magoava. A gente sabia que essas pessoas tinham prevenção conosco por causa do papo furado de Terry. Não agüentávamos mais ser malhados pela crítica, embora tivéssemos o consolo de ter tantos fãs leais." O primeiro álbum sem a direção de Terry Knight se chama, muito a propósito, *Phoenix*: é um disco hesitante, cuja maior novidade é a presença de Craig Frost novamente nos teclados. "*Phoenix* foi um álbum deprimente. Mas era assim que a gente se sentia, na época. Quando Phoenix saiu, muitos de nosso fãs devem ter se assustado", diz Don Brewer. "Não era o som do Grand Funk. Era mais suave e bastante hesi-

Mark Farner, versão 76: cabelos curtos. "Se eu não fosse um Guitarrista, seria fazendeiro."

tante, também. E nós ficamos angustiados, sem saber se nossos fãs ainda ficariam conosco, se nos tolerariam por mais uma semana, um mês, pelo tempo que precisávamos para recompor nossas cabeças."

A leal geração-Funk ficaria com eles. *Phoenix* demora mais que os outros, mas também se torna disco de ouro. E, com o LP seguinte — *We're An American Band*, produzido por Todd Rundgreen — eles conquistam a liberdade definitiva: amor do público, respeito da crítica. "Neste disco a banda se encontra, assume seus defeitos e limitações e ganha muitos pontos na luta por respeito e notoriedade musical. Grand Funk está tocando bastante bem, para um grupo americano, é claro", escreve o crítico Gordon Fletcher, da Rolling Stone.

Aparentemente, Mark, Don e Mel, com a ajuda de Craig, aprenderam a tocar. E, da experiência com Terry Knight, ficou uma boa lição: para permanecer no olho do público, é preciso ter uma imagem. Com Terry, eles eram os heróis da nova cultura. Sem Terry, é preciso ser uma outra coisa. "Nós somos uma banda americana", eles apregoam agora, orgulhosamente. E fazem sua primeira excursão bem produzida, com filmes em retroprojeção, canhões de luz, spot-lights compondo a bandeira americana, chuvas de chapéus do Uncle Sam. Nas letras e fora delas, nas entrevistas, eles louvam o sabor rascante do bourbon (uísque americano), as emoções do jogar poquer bakstage com Freddie King, e as habilidades das groupies americanas. "Tudo isso faz parte da vida rock 'n roll. É por isso que escrevemos sobre essas coisas."

Ainda pesados, mas americanos. Não mais "três rostos como quaisquer outros na grande multidão": estrelas de verdade. Mas estrelas americanas. Nos filmes que projetam atrás de si, em seus concertos, eles aparecem pilotando motos e cavalos com o mesmo ardor, cruzando alegremente os 150 acres da fazenda de Mark Farner. "Se eu não fosse um guitarrista, eu seria um fazendeiro. Gosto de acordar cedo, tirar leite das vacas, cuidar dos cavalos. Acho chato que nossas excursões sempre coincidem com a colheita do feno. Adoro a colheita do feno."

E, com um novo empresário, Andy Cavaliere, a estrada de ferro Grand Funk volta a seus trilhos de ouro e platina como se nada tivesse acontecido. Milhões — de dólares e de platéia — compõem seu dia-a-dia. O dia-a-dia de qualquer milionário do rock. Só que, agora, os críticos gostam do Grand Funk. Não se abrem em elogios, mas apreciam seu approach saudável, a habilidade com que transam seus defeitos, o balanço que conseguem em sua pauleira. E a banda realmente, está mais interessada em música que em pronunciamentos históricos: "Queremos concentrar-nos em música e esquecer o resto", afirma Don Brewer. "Para nós, é como um renascimento. Queremos construir nossos estúdios em Michigan e desenvolver o som Grand Funk. A gente descobriu que toca melhor em nosso meio ambiente: nossas melhores coisas foram feitas no estúdio de Mark, que é uma cabana à prova de som no meio de um bosque. Nós somos pessoas, não somos uma cascata publicitária. Não vamos ficar medindo tudo comercialmente. Nós somos um grupo, uma banda de verdade. Vivemos disso e nos divertimos com isso."

Segundo a Melody Maker, Terry Knight teria comentado, no fim das batalhas judiciais (que acabaram empatadas, cada lado pagando uma multa equivalente ao outro): "Eles são bobos. Podiam ter sido eternos, como Elvis ficou por causa do Coronel Tom Parker. Mas não quiseram. Só porque cismaram de ser sérios e importantes, eles puseram tudo a perder". Mas a última palavra deve ficar com o novo líder do Funk, Mark Farner, fazendeiro rock (agora de cabelos curtinhos, anos-70): "Nossa base é a fé. Nós acreditamos em Deus. Foi o que nos sustentou esse tempo todo, e onde nós vamos sempre nos apoiar".

A história do Back Sabbath é quase uma versão abreviada da do Grand Funk. Uma versão abreviada, britânica, e sem a figura solar de um Terry Knight. A bem da verdade, quase todas as bandas pesadas têm uma formação comum: todas começaram do meio para o fim dos anos 60, com garotos das classes médias e baixas das cidades ouvindo muito rock e blues da segunda geração.

No caso do Sabbath, a cidade era Birmingham: industrial, neurótica, violenta como Flint ou Detroit. "Brigas de rua, roubos, espancamentos... era tudo o que existia por lá. Simplesmente não havia outra coisa para se fazer. A gente respirava violência à nossa volta. Eu simplesmente não sabia o que fazer e acabava me metendo nas brigas, no final. O que me salvou foi a música. Senão eu teria acabado numa prisão ou coisa parecida. Eu não usava a música para pensar, para nada. Só para fugir. Era uma tábua de salvação para mim." Quem fala é Tony Iommi. Lá pelo final de 1967 ele já tinha descoberto três colegas de escola com problemas e gostos iguais aos seus; Terry "Geezer" Butler, que estava aprendendo a tocar baixo, Bill Ward, um baterista incipiente, e John "Ozzy" Osbourne, que queria ser cantor. Tony arranhava uma guitarra. Todos gostavam de ouvir Stones, Who e Kinks; juntos eles fundam um grupo, o Earth, e começam a ensaiar num porão.

"O ano de 1967 foi o melhor ano que já existiu", Geezer recorda: "Tinha os Beatles, tinha tanta coisa no ar... tantas promessas. Todos nós pensamos que podíamos mudar o mundo, virar as coisas de pernas para o ar. E aí, de repente, tudo mudou. Nada aconteceu. Foi como se o mundo tivesse nascido de novo, por um breve momento, e depois explodido em mil pedaços. Nós passamos por tudo isso, como todo o resto de nossa geração. Isso nos encheu de amargura e desapontamento, e marcou nossa música para sempre." É um bom resumo da odisséia do Earth. Saindo para a estrada com o coração e os instrumentos cheios de esperanças e estrelas, pensando talvez em repetir a história de seus ídolos, Who e Stones, o quarteto, em pouco tempo, descobre a dura realidade. Em 1969 eles chegam ao máximo que poderiam chegar: uma temporada no Star Club de Hamburgo, Alemanha, por 18 libras diárias.

Geezer Butler

Em junho desse mesmo ano decidem que assim não pode ser. Se o sonho acabou, viva o pesadelo. "Nossa música foi mudando gradativamente", explica Bill Ward. "Ela foi ficando mais marcada e cada vez com maior amplificação por causa dos lugares onde a gente tocava, que eram incrivelmente barulhentos. A gente ficava lá igual a uns patetas, tocando nossos bluesinhos, enquanto a platéia bebia e batia papo. Aí a gente punha todo o volume e obrigava todo mundo a nos ouvir." Além disso, havia outro problema: já existia um grupo chamado Earth, uma banda pop de sucesso razoável na Inglaterra. Era preciso trocar de nome. O que era coerente, já que tanto sua música quanto suas mentes tinham mudado, também. "A gente tinha escrito uma canção chamada Black Sabbath, que era uma coisa realmente pesada, amarga, era bem como nós estávamos nos sentindo com relação ao mundo. Aí achamos que era um bom nome", afirma Ozzy. "Depois, era uma reação contra os nozinhos bonitinhos e as músicas bonitinhas que os outros grupos estavam fazendo, aquelas canções de amor idiotas."

Geezer Butler · Tony Iommi · Bill Ward · Ozzy Osbourne

Em algum ponto, no meio de sua jornada difícil e desencantada, os quatro tinham descoberto o truque mais importante de todo o mercado musical, principalmente em épocas de diluição e recessão: a imagem. Antes até de ter uma forma musical, é preciso ter uma imagem, vender às pessoas um mundo completo de idéias, sugestões, sensações (como, aliás, o sábio Epstein/Coronel Parker chamado Terry Knight já tinha descoberto). Ward, Geezer, Iommi e Ozzy tinham em comum um background de violência e várias marcas de desilusão e amargura. E sabiam, por intuição, por observação, que quase todos os de sua idade compartilhavam com eles esses sentimentos. Só faltava, portanto, industrializá-los. Padronizá-los. Reforçar cada traço de suas personalidades e de sua música até o clichê, até o riff. Heavy metal.

É claro que eles estavam certos. Vestidos de negro, crucifixos no peito, olhares soturnos, repertório pesado e aflitivo, eles conseguem logo um contrato de gravação com a Vertigo, que estava investindo no novo rock pesado. O primeiro press release, acompanhando o LP de estréia, *Black Sabbath*, ("gravado num esquema de loucura, em dois dias', segundo Tony Iommi) insinuava, habilmente: "Desde que trocaram o nome do grupo para Black Sabbath, os quatro músicos têm-se dedicado com atenção às práticas ocultistas e ao estudo da magia negra. O mais ligado no assunto é Geezer Butler..." Nos anos seguintes, o quarteto desmentiria enfaticamente estas ligações cabalísticas (mas continuaria apresentando-se com crucifixos no pescoço e cenários de cetim negro). "Nos primeiros tempos nós tínhamos algum interesse em magia negra, sim", Bill Ward admite. "Mas foi uma coisa passageira, feito um hobby ou coisa assim. Nunca imaginamos que isso fosse marcar tanto a nossa imagem." "Foi um grilo", conta Ozzy Osbourne. "Na época da nossa primeira tournée americana nós recebíamos telefonemas estranhíssimos, barra pesada mesmo. Gente nos convidando para missas negras, sacrifícios humanos e tudo. Gente muito doida. Nós não queremos nos envolver com esse tipo de pessoas."

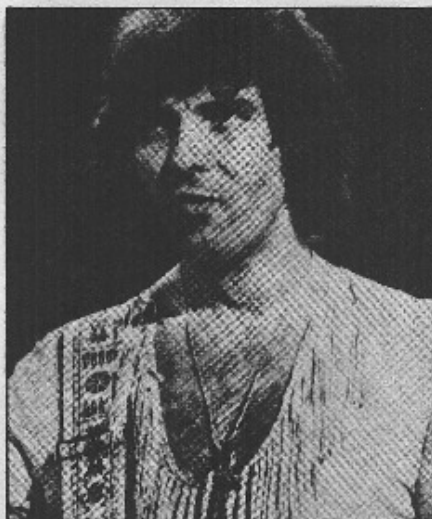
E, no entanto, lá está, na capa do primeiro disco: uma vambiresca figura de pele verde e manto negro. O disco, lançado com muito pouca divulgação, numa sexta-feira 13, sobe lenta mas seguramente as paradas inglesas, por força apenas do agnetismo pessoal do Sabbath. Um legítimo hit underground, como o foram o Nice, o Move e o Pink Floyd. O último sucesso underground do rock. "Nós estávamos na Europa, tocando por uma micharia.., recorda Geezer, "e ficávamos vendo o diabo do disco subir as paradas, subir, subir... A gente não podia acreditar que aquilo estava acontecendo conosco".

É em 1971 que o Sabbath rompe a crosta dos subterrâneos e explode o seu som soturno da superfície dourada do rock, guindado por dois álbuns de vendas astronômicas e sons absolutamente idênticos: *Paranoid* e *Master of Reality*. É claro que a crítica não tem nada a ver com esse sucesso. A crítica, como aconteceu com o Funk, odeia o Black Sabbath. "A música do Sabbath é simplesmente uma fuga temporária da sanidade, um substituto para a libertação dos instintos. Aumente o volume até o insuportável e mande o mundo para o diabo. Ela é rigorosamente igual. Essa deve ser a chave para o sucesso do Sabbath: a monotonia", escreve Chris Charlesworth na Melody Maker.

Quem faz do Sabbath "os senhores

absolutos do rock pesado, os juehrers do heavy metal" (como diz a mesma Melody Maker) é o público, os novos adolescentes dos anos 70. "É claro que nossa música fala de coisas deprimentes. Ela é bastante deprimente mesmo, em muitos pontos. Mas o que a gente pode fazer? A gente fala do mundo à nossa volta. O mundo não é nada bonito. Não que a gente ache legal as pessoas virem curtir um bode conosco. Não é isso. Mas elas ficam solidárias conosco porque sentem a mesma angústia", diz Tony Iommi. "Os adolescentes especialmente se amarram na gente. Na Inglaterra é uma transa de identificação com nossas figuras, com nosso backgroud. Mas na América é que é uma loucura. Lá é tudo tão violento que eles levam tudo a extremos. Eles adoram esse lance de magia negra. Vão ver nossos shows como quem vai a um filme de terror, só que com mais barulho, é claro."

Em 71 e 72 o Black Sabbath excursiona pela América num ritmo absolutamente insano. Acumulam milhões de dólares, é certo, mas esgotam saúde, cuca e música. Chegam a dar entrevistas bombásticas dizendo que odeiam os Estados Unidos "essa terra de neuróticos, de mandracões que só faltam ir a nossos shows levando um caixão junto."

No final de 72 decidem parar de excursionar, pelo menos durante um ano. E o novo LP, *Vol. 4* marca o início de uma evolução lenta mas segura em suas vidas e em seu trabalho. "Realmente não dava mais. Não fazia sentido. Passei um ano sem ver minha família. Minha filhinha não me reconhecia mais.., gemeu Ozzy Osbourne. Mais executivo, Geezer notou: "Estávamos correndo o risco de ficar superexpostos, de saturar o mercado. Era preciso dar um tempo e pensar mais na nossa música. Era preciso pôr a cabeça no lugar. Tudo tinha chegado ao ponto da saturação completa. Nós estávamos morrendo de tédio. A vida se resumia em gravar um disco, excursionar, gravar outro disco. A gente estava de

Tony Iommi

saco cheio com nossa música. Tocávamos sempre a mesma coisa".

Recolhidos às suas casas no campo — "todos nós somos uns fazendeiros amadores, sabia", diz Bill Ward — os quatro sabáticos estudam novas possibilidades musicais e econômicas. As musicais se fariam sentir no álbum de 73, *Sabbath Bloody Sabbath*: arranjos cuidados, colaboração de Rick Wakeman nos teclados, até cordas e sopros. "Era preciso evoluir, mas lentamente, para não perder o público", Geezer pondera. "Foi bom fazer algo diferente para quebrar a monotonia", diz Ozzy. A crítica logo se manifesta: como o Funk, o Sabbath tinha começado a ganhar o devido respeito. "Black Sabbath tem tudo em comum como grandes bluesmen do Delta. Como eles, o quarteto tem a capacidade de sintetizar as angústias e sentimentos coletivos dando-lhes uma dimensão de esperança e conforto, por unir todas as pessoas no mesmo descontentamento. Eles são os verdadeiros bluesmen dos anos 70" — isso quem diz é o implacável Gordon Fletcher da Rolling Stone.

Economicamente, o grupo decide dispensar o empresário Patrick Meehan e se organizar como uma cooperativa, dividindo igualmente lucros, perdas, responsabilidades e decisões. "Isso nos ajudou a recompor nossas cabeças. Em 72 nós estávamos numa trip incrível, até autodestrutiva. Nós víamos aqueles milhares de braços erguidos para nós e nos achávamos o máximo, incapazes de errar só porque éramos o Black Sabbath. Estávamos perdendo o controle de nossas vidas e de nossa música. Agora nós nos envolvemos com tudo. Isso é bom, nos desperta novamente, faz a gente se mexer. Não somos apenas o Back Sabbath. Somos toda uma comunidade de pessoas, somos músicos e homens de negócios. Tudo muda."

Cabeça recomposta, o grupo volta à estrada na América, em 75. Com cetim negro e um grande crucifixo no fundo do palco, Ozzy Osbourne e suas roupas franjadas saudando o público com os dedos em V. O som é pesado e um pouco mais cheio — seria melodioso? — com a inclusão de um músico contratado, um tecladista amigo de Birmingham para executar as peças do derradeiro LP, *Sabotage*. "Black Sabbath é uma das grandes experiências da minha vida. Nós progredimos muito, musicalmente. Primeiro ficamos muito confusos, eu e cheguei a odiar este último disco. Mas agora vejo que está tudo bem, é assim mesmo que se progride. Ainda somos muito agressivos no palco, mas menos que antes. Não vejo nenhum grilo nisso, em ser agressivo. Se os garotos vêm nos ver e liberam sua agressividade através de nossa música, então é ótimo. Se eles se sentem tristes e deprimidos eles podem ouvir um disco de Black Sabbath e ver que não estão sozinhos no mundo." Isso é o que Ozzy Osbourne diz, backstage.

No palco, quase esmagado por amplificadores gigantescos, ele atira os braços para cima e grita: "Vocês estão ligados?" Um urro só, da platéia: YEAH. De novo: "Vocês estão ligados mesmo?" E a platéia: YEAH. e Ozzy, sorrindo: "Que bom. Eu também estou".

A pauleira explode, o sol negro sobe, a missa negra do rock começou. Tudo sob controle. Heavy, heavy.

Uriah Heep

Se, naquela noite fatídica, Mick Box e David Byron soubessem o que os esperava, teriam seguido os conselhos pérfidos daquele mensageiro do heavy metal. Mas, calando suas consciências, eles se uniram ao sonhador Ken Hensley para se transformar no maldito entre os malditos: Uriah Heep!

Ser uma banda heavy metal com problemas de consciência e identidade é pesado demais até para o rock pesado. São essas angústias que afligem os valentes rapazes do Uriah Heep. Ao contrário do Funk e do Sabbath, eles não são moleques de bairro que de repente se desencantaram como flower power e saíram demolindo as cidades com suas guitarras. Mick Box, David Byron, Lee Kerslake, Gary Thain e depois John Wetton e, principalmente, Ken Hendley, são músicos. Profissionais. Até com aspirações artísticas. E como eles entraram na dura estrada metálica? Deve ser o que eles se perguntam até hoje.

Até onde eles podem lembrar, a estrada começava em 1967, 68, com um grupo chamado Stalkers, levando os seus blues tradicionais pelos arredores de Londres. Em 1968, o cantor e o guitarrista dos Stalkers decidiram enfrentar a barra profissional sozinhos — o cantor era David Byron, filho de uma vocalista de jazz, admirador de Mick Jagger, Rod Stewart e Robert Plant; o guitarrista era Mick Box ("eu achava que isso não era nome para um guitarrista, e que eu não tinha a cara certa. também"), influenciado por Les Paul e Hank Marvin. Durante uns bons 2 anos Box e Byron batalham com seu grupo, o Spice: baixistas e bateristas vão e vêm de acordo com as possibilidades financeiras.

O Spice teria ficado nisso para sempre se Gerry Bron, presidente da recém-formada etiqueta Bronze Records, não tivesse cruzado seu caminho. Bron se interessou pelo grupo: habilidoso, bem informado, com possibilidades. E lhe fez uma proposta — um contrato — e três sugestões: que arranjassem um organista, que mudassem o nome para, por exemplo, Uriah Heep (nome de um personagem de Charles Dickens, um velho avarento e cruel) e que fizessem

David Byron

um som mais pesado, com boas chances de concorrer no mercado com os Led Zeppelins, e Grand Funks da vida.

E assim nasceu Uriah Heep; com a entrada de Ken Hensley, ex-tecladista dos Gods (cujo guitarrista era Mick Taylor) e do Toe Fat, e com um contrato imediato de gravação. No gênero heavy metal, é claro. "Assim que entramos para a indústria fonográfica, nós éramos totalmente ingênuos. Éramos novos no mundo do disco. Nós ficamos muito nervosos com tudo. Nós não sabíamos o que fazer", admite David Byron. "É muito fácil tocar alto, é muito fácil fazer barulho e canções simples, cheias de riffs. E foi isso que fizemos."

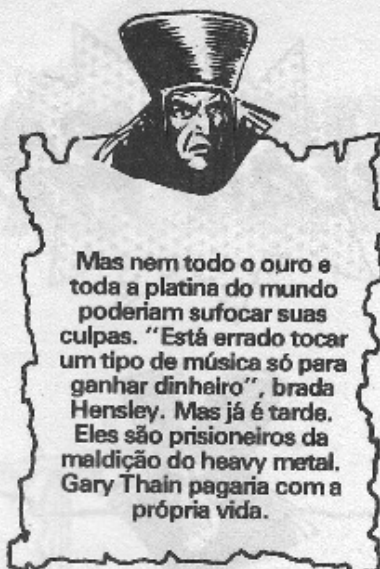
O primeiro álbum se chamava exatamente *Very 'Eavy, Very 'Umble* (muito pesado, muito humilde) e tinha na capa uma múmia bocejante bem ao estilo pesado/soturno do momento. O baixista era Paul Newton, do Spice, e o baterista, Al Napier. O som, sem dúvida, era pesado. Mas a transação não era nada humilde: o Heep foi cercado de todas as trombetas promocionais de praxe na nova década industrial. "Acho que nosso erro principal foi fazer propaganda de um produto que ainda não existia", é a reflexão de Ken Hensley. "Quando finalmente nós estávamos prontos pra estrada, as pessoas estavam cheias de tanta badalação. Mas a gente nem se tocava de tudo isso. Nós estávamos muito, muito ocupados, numa agitação incrível. Mas acho que a maioria das críticas que nos fizeram estavam certas. Musicalmente, a gente não sabia para onde ir."

De fato, a reação da crítica ao Heep foi tão ou mais violenta que a recepção ao Grand Funk ou ao Black Sabbath. Melissa Mills, da Rolling Stone, teve uma frase antológica: "Se o Uriah for um sucesso, eu me suicido". "A.

gente está esperando até hoje que ela faça isso", comenta o ferino Ken Hensley.

No entanto, o sucesso — até de público, apesar da crítica, como aconteceu como seus companheiros pesados — custa a chegar para o Uriah Heep. Nos dois primeiros anos de sua carreira, eles lutam em três frentes: para ganhar público, para consolidar a formação da banda, para obter uma identidade musical. Depois de Paul Newton e Al Napier, os baixistas e bateristas se sucedem: Mark Clarke (baixo), Nigel Olsson (bateria, que depois seria da banda de Elton John), Keith Baker, Ian Clarke (bateria). Os sons, também: *Salisbury*, o segundo disco, tem uma experiência com orquestra, uma mini-suite antibelicista, idéia de Ken Hensley. "Este nosso segundo álbum é uma amostra sincera de nosso progresso e esperamos o seu julgamento..., ele escreve na contracapa. Mais humilde que pesado.

Já o terceiro LP, *Look At Yourself* — com uma engenhosa capa espelhada, olhe para você mesmo — encontra o Heep oscilando entre influências as mais diversas, do Led Zépelin ao Pink Floyd. "Nestes nossos 3 primeiros discos nós simplesmente não sabíamos para onde ir, musicalmente", diz Jensley. "Nós estávamos fazendo esboços, rabiscos, tentando achar um rumo. É só ouvir esses discos, hoje, e perceber como estávamos desorientados. Completamente fora da realidade!"

No entanto, quando *Look At Yourserlf* chega às lojas, o Uriah já tinha

conseguido, com um esquema estafante de excursões, capturar uma boa parcela do público inglês e europeu. Na verdade, seu sucesso começa no continente, na Alemanha, e vai ricochetear na Inglaterra só em meados de 72."Não foi um grande sucesso. Eu não acho. Até então nós tínhamos um pouco de seguidores, e depois de Loock At Yourself passamos a ter um certo sucesso. O que pode ser pior que sucesso nenhum. O disco vendeu 108 mil cópias, o que é muito pouco", comenta Ken Hensley.

Mas agora, pelo menos, o grupo tinha-se firmado: a partir de 1972 o baixista Gary Thain, um neozelandês que já tinha trabalhado com Keff Hertley e John Mayall, e o baterista Lee Kerslake, amigo de Hensley dos tempos do Gods e Toe Fat, fazem parte, definitivamente, do Uriah Heep. "Foi aí que veio, realmente, o sucesso", diz Mick Box. "Até então as pessoas iam ver-nos e pensavam: Bom, eles podem chegar lá. Agora nós éramos uma unidade composta de 5 pessoas. Tudo estava em seus lugares, e a platéia sentia isso. As falhas todas tinham sido preenchidas. Para nós foi como um sopro de vida. Nós nos sentíamos seguros, capazes de evoluir musicalmente."

Animados e firmes, os cinco membros do Heep partem para a conquista da América. Seu som está definido e eles se deixam impregnar pelas jogadas fantástico/mórbidas de Sabbath & cia. O álbum de 72 se chama *Demons & Wizards* (Demônios e Bruxos), repleto de riffs básicos e pesados, letras cheias de "olhos de fogo', "dragões fumegantes" e uma capa que é um verdadeiro convite à valsa (ou ao heavy metal rock). E, como o Sabbath já tinha provado, isto é ótimo para o público americano: *Demons & Wizards* é o primeiro LP do Heep a se tornar disco de ouro.

Seria simples dizer que 72 e 73 são os anos de consolidação do sucesso para o Uriah Hepp. Aparentemente, são mesmo: eles excursionam sem cessar de costa a costa dos Estados Unidos, enchendo teatros e até estádios (o que é notável para uma banda de porte médio, como o Heep sempre se considerou). Na superfície, tudo está em seus lugares: cinco músicos tocando em união perfeita, som pesado e imagens fantásticas ser-

Uriah Heep, 1976

Uriah Heep, 1970

APLA

vidas à platéia com constância e nenhuma variação. Mas é aí que entra a ironia, o dado que torna o Heep tão diferente de seus colegas de metalurgia roqueira; em plena estrada, em pleno sucesso, eles começam a ter crises de consciência. Que, em 74, quase acaba com o grupo.

A coisa toda, aparentemente, começa com o álbum *Magician's Birthday*. Hensley tinha mais uma de suas idéias conceituais: fazer um disco sobre a festa de aniversário de um Super-Bruxo, comemorando 500 anos de vida e desafiando seus rivais para um torneio de mágicas. O resto da banda discordou: era preciso incluir canções, riffs, coisas mais curtas e pesadas. E assim se fez: da idéia original só ficou o título e umas cinco faixas.

E, nos intervalos das excursões, Hensley começou a reclamar: "Há um problema sério com este grupo: nós mal conseguimos nos comunicar. Parte do grupo acha que o legal é continuar tocando rock'n roll barulhento, que é isso que o público espera de nós. Outra parte: quer dizer, em, acho que não é bem assim, que deve ser diferente. Eu não posso impor um ponto de vista e minhas canções ao grupo. Eles iam tocar de má vontade. Mas também não consigo mais escrever clichês de rock. Sinto muito, está dentro de mim. Eu evoluí muito, e não posso fazer nada quanto a isso." A outra metade (ou 4/5?) do Heep retruca: "Kenny é meio paranóico. Mesmo com casas cheias e o público aplaudindo de pé ele acha que estamos à beira da catástrofe", diz Lee Kerslake. David Byron é, mais incisivo: "Acho que Kenny está tentando empurrar todo mundo para uma outra orientação, uma coisa só dele. Acho que ele está muito errado em insistir nisso. Só espero que ele reflita bem no que faz. Seria uma coisa péssima para nós se ele fizesse as coisas como quer fazer, e é por isso que nós não deixamos."

Um álbum solo, gravado com zelo, amor e dedicação, deveria acalmar o inquieto Hensley. Mas não. O grupo muda a orientação, de fato: a partir de *Sweet Freedom* cessam os olhos flamejantes e os espíritos da meia-noite, dando lugar a histórias de groupies, amor e estrada. "Ninguém entendeu direito esse nosso período fantasioso", disse Hensley. "Confundiram tudo. Começamos a receber telefonemas estranhos, e chega a nos mandar o plano de uma espaçonave pelo correio. Não era nada disso. Nós só queríamos contar histórias, histórias distantes da realidade, convidar as pessoas a fugir um pouco do dia-a-dia através da música. Porque é o que acontece comigo. Meu piano é uma coisa muito poderosa. Quando eu começo a tocar e compor eu saio da terra, a casa pode vir abaixo que eu nem ligo." Mas no final de 74 o Uriah Heep está quase rachando ao meio.

"Estou tão cansado / tão cansado e sem inspiração / preciso tanto de ajuda", escreve David Byron numa das letras do álbum *Wonderworld*. O disco não é exatamente um fracasso comercial, mas vende mais lentamente que os anteriores. E Hensley prossegue na autocrítica do grupo: 'Eu acho que nós nunca vamos ser um grande sucesso, um sucesso permanente, porque estamos sempre no limite das coisas, nunca tomamos uma decisão. Depois eu acho que um grupo de músicos devia importar-se com música. É claro que é bom banhar dinheiro com música. Mas tem gente neste grupo que acha que deve receber dinheiro pelo simples fato de acordar de manhã. Eu poderia muito bem passar sem falar tanto em dinheiro. É errado para um grupo continuar tocando um gênero de música só por tocar, só para juntar mais uma grana. Música quer dizer muita coisa além de dinheiro. Eu gostaria que a crítica nos respeitasse. Mas eu sei que não dá. Nossos empresários já pararam de nos mostrar críticas de discos há muitos anos. Se este grupo quer sobreviver, ele precisa mudar muita coisa. Mesmo assim, ele jamais será um grande grupo'."

David Byron APLA

Só para piorar as coisas, Gary Thain desmaia em pleno palco no meio de uma das muitas excursões americanas de 74. Mais fraco, ele é o primeiro a sentir os efeitos da overdose de estrada que o Heep se impôs desde 1972. Em 75 está claro que Thain não via conseguir acompanhar o ritmo de Heep. E sai. Poderia ser o fim dos Príncipes do Heavy Metal — como diz o press release da Bronze Records — mas foi mais um renascimento. No lugar de Thain entra John Wetton, um músico maleável, com raízes no rock mas ampla informação de jazz e até de música erudita, ex-King Crimson, ex-Roxy Music. A imprensa não entende nada.

"Para mim foi uma atitude óbvia entrar para o Uriah Heep. Eu já era amigo de Lee, desde os primeiros tempos em Bournemouth, então foi uma escolha bem fácil. King Crimson era bom para mim, mas eu não conseguia libertar minhas frustrações com ele. E, no fundo, no fundo, minha base é rock 'n roll, não tem nada a ver com jazz, essas coisas. É bom estar de novo numa banda. Foi incrível ensaiar com eles, a gente se entrosou na hora, Meu Deus, eu me senti totalmente liberado! E depois, parece que minha entrada foi muito boa pra eles, também. Parece que lhes deu sangue novo, tirou de um impasse ou coisa assim. Pelo menos é o que Gerry Bron me disse."

E aí a estrada metálica roda de novo, tranqüila. Mick Box faz um balanço otimista da derradeira crise do Heep: "Foi bem ruim, mas nem tanto. Não creio que a gente estivesse perto do fim, mas foi bem difícil, doloroso mesmo. Com a entrada de John foi como se a gente estivesse começando tudo outra vez. De repente, tudo era novo e dava vontade de trabalhar. Foi uma explosão de energia".

E faz um esboço do futuro musical do grupo, agora às portas de sua primeira grande excursão européia (Alemanha, Suíça, França e Espanha incluídas): "Com John no estúdio um milhão de idéias começaram a pintar. Acho que acabamos nossa fase de longos solos e muitos riffs, esse tempo passou. Não faz mais sentido para nós, musicalmente. Isso só servia para satisfazer nossos egos". Mas será que mudou tanto assim? Disse a Melody Maker de um de seus espetáculos mais recentes: "O Uriah Heep continua uma banda estéril, explorando continuamente seus caminhos já cansados e batidos, repetindo seus riffs e power chords".

Mas afinal o que eles queriam? Está tudo nos lugares. Crítica de um lado, público do outro, muita pauleira no meio. Com ou sem crises de consciência.

ROCK EM LETRAS

BLACK SABBATH

Paranoid

Finished with my woman 'cause she coudn't help me with my mind.
People think I'm insane because I am frowning all the time.
All day long I think of things but nothing seems to satisfy,
Think I'll lose my mind if I don't find something to pacify
Can you help me?
Are you for my brain
Oh yeah.

I need someone to show me the things in life that I can't find,
I can't see the things that make true hapiness, I must be blind.
Make a joke and I will sigh and you will laugh and I will cry.
Hapiness I cannot feel so love to me is so unreal.
And so as you hear these words telling you now my state,
I tell you to enjoy life, I wish I could but it's too late.

Paranóico (*)

Terminei com minha mulher porque não podia me ajudar com minha cuca.
As pessoas acham que estou louco porque estou de cara feia o dia inteiro.
Penso o tempo todo em coisas mas parece que nada me satisfaz,
Acho que vou ficar maluco se não encontrar algo pra tranqüilizar
Pode-me ajudar?
Você é pro meu cérebro?
Ah é.

Preciso de alguém pra me mostrar as coisas na vida que não consigo encontrar,
Não vejo as coisas que fazem a verdadeira felicidade, devo estar cego.
Faça uma piada que vou suspirar que você vai rir que eu vou chorar.
Não consigo sentir felicidade então o amor pra mim é tão irreal.
E enquanto você ouve essas palavras te falando do meu estado,
Te digo pra aproveitar a vida, tomara que eu pudesse, mas é tarde demais.

Snowblind

What you get and what you see,
Things that don't come easily,
Feeling happy in my vein,
Icecicles are in my brain.

Something blowing in my hair,
Winter's ice, it soon was dead,
Death would freeze my very soul,
Makes me happy, makes me cold.

My eyes are blind but I can see.
The snow flakes glisten on the tree.
The sun no longer sets me free.
I feel there's no place freezing me

Let the winter sun shine on,
Let me feel the frost of dawn,
Fill my dreams with flakes of snow,
Soon I'll feel the chilling go.
Crystal world with winter flowers,

Turn my days to frozen hours,
Lying snow blind in the sun,
Will my ice age ever come.

Don't you think I know what I'm doing,
Don't tell me that it's doing me wrong,
You're the one that's really the loser,
This is where I feel I belong.

Cego pela neve (*)

O que se ganha e o que se vê,
Coisas que não são fáceis,
Me sinto feliz em minha veia,
Pingos de gelo no meu cérebro.

Coisa soprando pelo meu cabelo,
Gelo do inverno, logo morreu,
A morte congelaria minha própria alma,
Me faz feliz, me faz frio.

Meus olhos estão cegos mas posso ver.
Os flocos de neve brilhando na árvore.
O sol não me liberta mais.
Sinto que não há nenhum lugar me congelando.

Deixe que o sol de inverno brilhe,
Deixe eu sentir a geada da madrugada,
Recheie meus sonhos em flocos de neve,
Logo vou sentir a frieza partir.

Mundo cristal com flores de inverno,
Transforma meus dias em horas congeladas,
Deitado no sol cego pela neve,
Quando virá minha era glacial?

Você acha que não sei o que estou fazendo,
Não me diga que está me fazendo mal,
Você é que vai sair perdendo,
Sinto que aqui é meu lugar afinal.

Lord of this world

You're searching for your mind, don't know where to start,
Can't find the key to fit the lock on your heart.
You think you know but you are never quite sure,
Your soul is ill but you will not find a cure.

Your world was made for you by someone above,
But you choose evil ways instead of love.
You make me master of the world where you exist,
The soul I took from you was not even missed.

You think you're inocent, you've nothing to fear,
You don't know me you say, but isn't clear.
You turn to me in all your worldly greed and pride,
But will you turn to me when it's your turn to die?

Lord of this world
Evil possessor,
Lord of this world,
He's your confessor.

Senhor deste mundo (*)

Você procura a sua mente, não sabe onde começar,
Não encontra a chave do cadeado do seu coração,
Você pensa que sabe mas nunca tem certeza,
Sua alma está doente mas não achará uma cura.

Seu mundo lhe foi feito por alguém lá em cima,
Mas você escolhe caminhos malignos ao invés do amor.
Me fizeste senhor do mundo onde você existe,
Tomei sua alma e a falta nem foi sentida.

Você pensa que é inocente, que não tem nada a temer,
Diz que não me conhece, mas não ficou esclarecido.
Vem a mim com todo o seu orgulho e ambição mundana,
Mas virá comigo quando chegar sua vez de morrer?

Senhor deste mundo
Maligno possuidor,
Senhor deste mundo
É o seu confessor.

Black Sabbath

What is this that stands before me?
Figure in black which points at me,
Turn round quick and start to run,
Find out I'm the chosen one.
Oh, no!

Big black shape with eyes of fire,
Telling people their desire.
Satan sitting there he's smiling,
Watch those flames get higher and higher.
Oh, no, no, please God help me!

This is the end, my friend.
Satan's coming round the bend,
People running 'cos they're scared.
Yes, people better go and beware.
No! No! Please! No!

Sábado negro (*)

O que é isso na minha frente?
Figura de preto apontando pra mim,
Viro depressa e começo a correr,
Descubro que sou eu o escolhido.
Ó não!

Uma forma preta e grande com olhos de fogo,
Falando ao povo do seu desejo.
Satã sentado ali ele tá sorrindo,
Vejo as chamas que só tão subindo.
Ó não, não, por favor Deus me ajude!

Isso é o fim, meu amigo,
Satã tá virando a curva,
Gente correndo porque tão com medo.
Sim, é melhor a gente correr e tomar cuidado.
Não! Não! Por favor! Não!

GRAND FUNK

(She's) some kind of wonderful

I don't need whole lots of money
I don't need a big fine car
I got everything that I paid for
I got more than I can ask for
I don't have to run around
I don't have to stay out allnight
'Cause I got a sweet, sweet lovin' woman
She knows just how to treat me right
My baby she's all right
My baby she's clean out of sight
Don't you know she's some kind of wonderful
Yes she is some kind of wondeful.

When she hold me in her arms
She sets my soul on fire
When my baby kisses me
My heart is filled with desire
She wraps her lovin' arms around me
Almost drives me out of my mind
I get funny little feeling inside me
Chills run up and down my spine
My baby she's all right
My baby she's clean out of sight
Don't you know she's some kind of wonderful
Yes she is some kind of wonderful.

(Ela é) meio maravilhosa (*)

Não preciso de muito dinheiro
Não preciso de um ótimo carrão
Tenho tudo que eu paguei
Tenho mais do que posso exigir
Não preciso ficar rodando por aí
Não preciso ficar a noite toda na rua
Pois tenho uma mulher doce, doce e carinhosa
Ela sabe me tratar legal
Minha menina é muito legal
Minha menina é uma coisa de louco
Cê não sabe que ela é meio maravilhosa
É, ela é meio maravilhosa

ROCK EM LETRAS

Quando me segura nos braços dela
Põe fogo na minha alma
Quando minha menina me beija
Meu coração enche de desejo
Ela envolve seus braços carinhosos em volta
de mim
Quase me deixa maluco

Fica uma coisa engraçada dentro de mim
Calafrios sobem e descem minha espinha
Minha menina é muito legal
Minha menina é uma coisa de louco
Cê não sabe que ela é meio maravilhosa
É, ela é meio maravilhosa

Bad time

I'm in love with a girl that I'm talking about
I'm in love with a girl I can't live without
I'm in love but I sure picked a bad time
To be in love, to be in love.

Let her be somebody else's queen
I don't want to know about it
There's too many others that know what I mean
And that's why I got to live without it.

I'm in love with a girl I'm talking about
I'm in love with a girl I can't live without
I'm in love but I feel like I'm wearing it out
I'm in love but I must have picked a bad time
To be in love
A bad time to be in love
A bad time to be in love
A bad time to be in love.

All the stories coming back to me
'Bout my friends and the people I don't want to see
The things I see I know just couldn't be true
At last not until I hear it from you.
(Repeat chorus)

Uma época ruim (*)

Tô apaixonado por uma garota de quem eu tô
falando
Tô apaixonado por uma garota e sem ela não
posso viver
Tô apaixonado mas escolhi uma época ruim
Pra estar apaixonado, pra estar apaixonado.

Deixa ela ser a rainha de um outro alguém
Não quero saber nada disso
Tem gente demais que sabe do que tô falando
E é por isso que tenho que viver sem isso

Tô apaixonado por uma garota de quem eu tô
falando
Tô apaixonado por uma garota e sem ela não
posso viver
Tô apaixonado mas acho que tá acabando
Tô apaixonado mas devo ter escolhido uma época
ruim
Pra estar apaixonado
Uma época ruim pra estar apaixonado
Uma época ruim pra estar apaixonado

Todas as histórias que relembro
Sobre meus amigos e as pessoas que não
quero ver
As coisas que vejo, que sei, não podem ser
verdadeiras
Pelo menos só serão se eu ouvi-las de você.

URIAH HEEP

Can't stop singing
(Hensley)

I can't stop singing
I can't see the end just a new beginning
As long as I keep on trying
I'll survive just fine
Free to take my time.
Ridin' the moon in the midnight sky
I can see through the man who lies with his eyes,
And the real thing that's wrong is he has no song
to lean on
So I'll take my time just to give you my rhyme
To try to be sure and open the door
Cause there's much more to life than a day and a
night to dream on.

I can't stop singing
I can't see the end just a new beginning
As long as I keep on trying
I'll survive just fine
Free to take my time.

Now I ain't confessin' to some kind of blessin'
I'm trying to say why I'm happy today
I'm not preachin', teachin', makin' some speech in
dedication
'cause it's no good me saying where the blame
should be layin'
For with that kind of reason it comes out the same
With an ear to the ground each day I've found
inspiration.

Não consigo parar de cantar (*)

Não consigo parar de cantar
Não vejo o fim só um novo começo
Enquanto continuar a tentar
Sobreviverei muito bem
Livre pra demorar na minha

Andando na lua, no céu de meia-noite
Posso ver através do homem que mente com seus
olhos
E o que tá errado mesmo é que não tem canção
pra se escorar
Então vou parar um tempo só pra te dar a minha
rima
Pra tentar ter certeza e abrir a porta
Pois a vida é muito mais do que um dia e uma
noite pra sonhar.

Não consigo parar de cantar
Não vejo o fim só um novo começo
Enquanto continuar a tentar
Sobreviverei muito bem
Livre pra demorar na minha

Olha não tô confessando que sou abençoado
Tô tentando dizer porque hoje tô feliz
Não tô pregando, ensinando, discursando em
homenagem
Porque não adianta eu dizer onde deve ser posta
a culpa
Pois com esse tipo de raciocínio dá tudo na
mesma
Com um ouvido colado ao chão a cada dia
encontrei inspiração.

Sweet Freedom
(Hensley)

As I look around you, do you like what you see?
Though it sometimes makes you lonely, do you like
being free?
And are you sure you'll be okay without my
company?
I just want you to be happy, even if it's not with me.

Sweet sweet freedom
Sweet, sweet, sweet
Will the line between all this
And my love ever meet
Sweet sweet freedom
Sweet, sweet, sweet.

What I'm really tryin' to say is that I will be around
Should you find that after all you can't get by with
what you've found.
Cause it wasn't just my heart you took and tossed
into the sea
Though it's hard to find the words I need-
-I guess it was me.

Doce liberdade (*)

Enquanto olho à sua volta, você gosta do que vê?
Embora às vezes fica sozinha, você gosta de ser
livre?
E tem certeza que vai ficar legal sem a minha
companhia?
Só quero que você seja feliz, mesmo se for
sem mim.

Doce, doce liberdade
Doce, doce, doce
Será que a linha entre tudo isso
E o meu amor vai-se encontrar?
Doce, doce liberdade
Doce, doce, doce

O que tento dizer é que ainda estarei por perto
Caso descubra que afinal não consegue lidar com
o que encontrou.
Pois não foi só o meu coração que você pegou e
lançou ao mar
— É difícil encontrar as palavras que preciso —
Acho que também foi eu.

Colaboração de Modern Sound Discos.

(*) Tradução livre de Ricky

tral, Tony Banks tira sons incríveis dos teclados, passando de solo para acompanhamento e vice-versa, e Steve Hackett e Michael Rutherford e Phill Collins. É difícil até avaliar o potencial musical de cada um deles. — A saída de Peter Gabriel foi um tremendo golpe pra todo mundo; vai ser uma barra preencher esse vazio. Deixando as tragédias de lado, vou pedir a "Rock" um favor que espero receber. Eu gostaria que vocês publicassem ou mandassem pra mim outras letras do Genesis; dos álbuns Nursery Cryme, Trespass, Foxtrot e Live. Se não der pra publicar logo, aí vão selos pra não

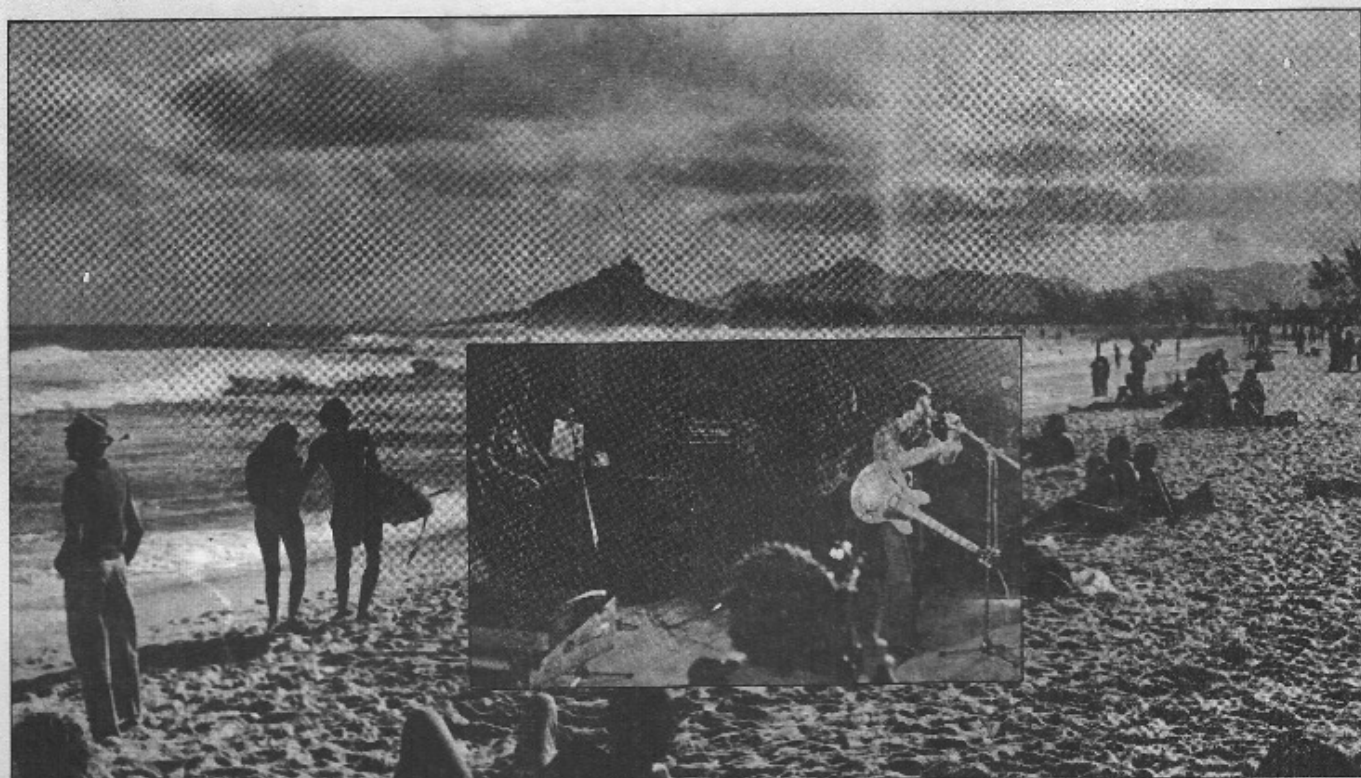
Muito mais assunto: rock
jazz-rock, jazz, samba, baião
maracatu, música erudita
blues, folk, soul, chorinho
música progressiva, rock bra

Meus queridozinhos amigos: Sem menor intuito de enaltecê-los co lisonjas vulgares, quero, inicialmen te, congratulá-los pela honrosa pr tensão de fazer algo que preste e matéria de informação musical ne sas terras de Macalé. Os meus ma sinceros votos de que sobreviva sempre pela graça de jovens afort nados que, como eu, não sabem que fazer com (por enquanto) se

Jornal de Música

E SOM

SAQUAREMA

Vou lhes contar como foi: primeiro teve tanta chuva que mais parecia o dilúvio da Bíblia; depois teve tanto sol e tanta estrela quanto nossos olhos e cabeças podiam suportar. E teve som, também, tal qual o prometido. Não três dias, mas dois. Não sei dizer se a garotada que estava lá se divertiu. Os astros e candidatos a astros (e suas cortes) curtiram bastante. Foi o que pareceu. Não, ainda não foi o Woodstock brasileiro. Mas era pra ser? Ainda é possível? Ainda tem cabimento? ROCK/JORNAL DE MÚSICA esteve lá e em São Paulo também. E investigou. Alberto Carlos de Carvalho e Glauco de Oliveira quiseram saber como e por que se faz festival de rock no Brasil. Guerra fez um levantamento do famoso problema de aparelhagem. O fotógrafo Paulo Ricardo ouviu Fuguett, do Bixo da Seda, falando como é estar lá em cima. Ezequiel Neves, o crítico-cantor, se divertiu, se grilou e resumiu as emoções pra vocês. (AMB)

Fotos: Lee Oswald e Ana Maria Bahiana

Organização: "Ainda não foi o primeiro grande

E como é que se realiza um festival de música no Brasil? O de Saquarema, pelo menos, como foi estruturado? "A idéia __ diz Nelson Motta __ foi iniciada a partir do show Hollywood Rock, **realizado em** jan/fev **do ano passado, quando vários problemas, como produção, segurança, iluminação e, principalmente, as chuvas, atrapalharam grande parte das apresentações." Depois das apresentações cariocas do** Hollywood Rock, **Nelson Motta tentou excursionar pelo Brasil com a transação, mas foi esfriado de cara em São Paulo, onde o show não recebeu autorização. Já no verão passado, quando tentou promover um grande concerto, em Cabo Frio, encontrou novos obstáculos:**

— Esses obstáculos que surgem para a realização de um show musical são apenas de ordem burocrática. Partem das autoridades responsáveis pela liberação do local. Normalmente existem mil exigências para a realização de um festival. Isso não aconteceu com a Prefeitura de Saquarema que, através da Secretaria de Turismo, colaborou para a realização do show e a CELF — responsável pela instalação de um transformador de voltagem com capacidade para 150 mil watts. Quer dizer, com isso tivemos luz suficiente para as filmagens.

O empresário Carlos Alberto Sion, que levou Raul Seixas e o grupo Bicho da Seda para o palco de Saquarema, diz que o festival foi uma festa na cidade, mas não no campo do Saquarema Futebol Clube, onde foi realizado o show:

— O que aconteceu em Saquarema é que estavam-se preocupando demasiadamente com a gravação e o filme. De acordo com pesquisas feitas na cidade, quase ninguém sabia da existência do show de rock. Você vê, não havia um cartaz sequer e nem mesmo faixas sobre o show de rock. Eu acho que esse foi o problema principal do fracasso de público. Quer dizer, isso só pode ter acontecido pela inexperiência dos promotores, ou então, pelo excesso de otimismo com o público que estava lá para assistir o festival de surf.

Das 35 mil pessoas que invadiram Saquarema no fim de semana, Nelson Motta contava com, pelo menos, 10 mil em cada apresentação dos dois espetáculos, mas não se preocupou muito com a venda de 6 mil bilhetes nas duas noites, porque a idéia era mesmo fazer o filme e gravar o disco.

— O show foi tecnicamente perfeito __ **diz Nelsinho.** A equipe técnica foi composta de 8 técnicos de som, 12 montadores e 6 iluminadores. A produção geral contou com cerca de 122 pessoas, entre artistas, seguranças e coordenadores. Para o disco foi utilizada uma unidade móvel de gravação, alugada por 34 mil cruzeiros. Para o filme, o orçamento é de 800 mil cruzeiros. Eu ainda não sei sobre os percentuais exatos sobre a participação no disco e filme, mas todos os artistas vão receber.

No momento, Nelsinho está com um prejuízo de 200 mil cruzeiros, que será coberto quando filme e disco forem lançados, no final do ano. Quanto aos cachês pagos por apresentação em palco, que não ultrapassaram 120 mil cruzeiros, ele não especificou detalhes, "pois isso implica em acordos particulares realizados anteriormente". Mas de um modo geral, os artistas não saíram satisfeitos:

— Um festival só é bom para artistas novos — **diz Mônica Lisboa** — porque, prá pessoas que já têm um caminho andado e já são conhecidas, o festival é prejuízo. Nós do Tutti Frutti tivemos prejuízo. O mesmo show vendido para um clube teria dado uma nota. Nós fomos mais para dar uma força ao Nelsinho.

Ainda das reclamações, de todos os grupos que se apresentaram, só uma chegou até Nelson Motta. A do grupo Made in Brazil:

— O Made só reclamou porque tocou antes da Rita Lee. Dizem que o Made saiu prejudicado. Acontece

Muita aparelhagem e pouco som

A produção do festival fez grande alarido, em seus comunicados à imprensa, afirmando que o som do PA (sistema de amplificação para o público) seria projetado a 150m do palco com clareza e nitidez. Devido à ventania e à péssima acústica do local, a 70 m do palco ouvia-se tudo embolado com o eco que o som fazia ao rebater nas paredes do estádio. Como resultado da ventania, o som se propagava melhor à direita do palco.

Segundo Danilo Gordo, roadie do Flamboyant, até quinta-feira (véspera do primeiro dia) a produção do Festival não havia providenciado nenhuma aparelhagem para instrumentos, ao contrário do que tinha sido fartamente anunciado e prometido. Também não havia sido transado nenhum meio de transporte para o instrumental essencial que cada grupo levaria. O transporte, providenciado às pressas, surgiu na manhã de sexta-feira, e atrasado ainda por cima. Mas, felizmente, o equipamento foi transportado sem maiores problemas para o estádio.

Devido ao pé d'água que desabou sobre a região dos Lagos, o espetáculo de sexta-feira foi adiado para o sábado. Isso, além de causar caos administrativo, provocou contratempos de ordem técnica, pois duas caixas instaladas na torre direita foram danificadas pela água que descia do telhado do palco.

Durante as seis horas de som de sábado, a aparelhagem utilizada no stage consistia em uma mesa de 18 canais, 6 amplificadores Mod. Crown D-500, 10 caixas "Woofer" e 10 caixas cornetas, dispostas em duas torres laterais ao palco, 18 microfones e várias caixas de retorno para instrumentos e vozes. A aparelhagem de palco usada foi a do Flamboyant (1 Fender "Super-reverber", 1 Hi-Watt 100 c/ 2 caixas 2x12", 1 Fender Rhodes 73 Stage Piano e uma bateria Ludwig "Jazzete" amarela) acrescida do Acoustic de Luiz Paulo Simas e do histórico Marshall 100 de Mimi (Bixo da Seda).

O primeiro grupo a se apresentar foi Ronaldo Resedá Y Band. Seu "Lead-guitar" portava uma "Les Paul Copy" Japonesa, dona de uma sonoridade excepcional. Depois veio o Flamboyant, com Gabriel O'Meara pilotando uma Gibson "Trini Lopez" vermelha de escudo preto, equipada com pick-ups humbucking silver.

Raul Seixas, a seguir, demonstrou sua perfeita imitação de Elvis com uma Gibson 345 Cherry Stereo dependurada em seu pescoço. Seu lead-guitar, Gay Vaquer deu uma mostra do que se é possível fazer quando se tem uma Gibson Les Paul Recording e um Mu-tron Phase Stereo. Liminha tirou um som violento em seu Rickenbacker 4001 amarelo. O restante do instrumental era do Flamboyant.

Após um pequeno (?) intervalo, subiu ao palco Flávio Y SpirituSanto. Flávio se apresentou acompanhado de um Violão "Jumbo" munido de um captador Barcus-Berry. Seu guitarrista tocou em uma Fender Stratocaster Sunburst acoplada em um Wha-wha com um som muito estridente que lembrava o dos pedais Ibañez.

Encerrando o espetáculo, o Bixo da Seda. Mimi fez misérias em sua Moswrite, plugada em um Marshall 100. Marcão tirou seu som em um Rickenbacker 4001 preto e Edinho deu seu recado em uma Peral de 2 Tom-tons.

No domingo, as caixas da Transasom (equipe que transa o som do festival) foram afastadas para dar lugar à monumental aparelhagem do Tutti Frutti. Segundo Mônica Lisboa, os grupos a se apresentar no domingo só teriam lucro devido ao ótimo som fornecido pelo citado equipamento. O Made in Brazil compareceu somente com três cabeças Palmer porque a produção do Festival comunicou a Osvaldo Vecchione que em Saquarema haveria uma aparelhagem completa no palco para ser usada por todos os grupos. O ótimo som previsto por Mônica Lisboa ficou somente no plano teórico, pois as caixas e as cornetas do Tutti Frutti chiavam mais do que máquina de fazer pipo-

Festival"

que a Rita Lee trouxe todo o seu equipamento de São Paulo e aí ficou com muito mais qualidade de som. **Mas, segundo Carlinhos Sion, só a presença de Rita Lee e Raul Seixas não foram suficientes para segurar o festival porque, em sua opinião, as duas maiores bandas de rock não atuaram: Terço e Mutantes. E mesmo Rita Lee, considerada a estrela principal do acontecimento, não saiu satisfeita:**

— Saquarema poderia ser melhor. Ainda não foi o primeiro grande festival de rock do Brasil. Os grupos tinham que estar melhor organizados. Ter sua própria equipe de técnicos e sua própria aparelhagem para evitar o amadorismo do tipo "empresta aí o amplificador". Eles tinham que chegar antes no local do festival para conhecer o local, ter horas marcadas de ensaios para cada grupo e ainda, acho que as trocas entre um grupo e outro no palco fossem mais rápidas. Agora, o ambiente entre as pessoas tava legal com todo mundo se curtindo e tal. Mas o público... tava estranho não tava? Muito parado... só olhando. Eu acho que o público também tem que aprender a ir em festival. **(Glauco de Oliveira — Carlos Alberto de Carvalho).**

ca (vim a saber depois que o Tutti Frutti está-se deslazendo de seu P.A. para arranjar outro melhor e mais potente).

Neste último dia, o primeiro grupo a se apresentar foi o Made in Brazil "Big.. Celso que martelou seus "riffs" e clichês em uma Gibson Les Paul Dourada com escudo branco. Oswaldo se utilizou de dois baixos a "estrela cadente", com um captador colocado de maneira a proporcionar um som superagudo (infelizmente, este baixo desafina com uma facilidade incrível, só servindo mesmo para mise-en-scene") e um Snake cópia EB3, que tem um som agudo e levemente distorcido. Devido ao Made não ter comparecido com equipamento, Ricardo "metralhadora da Paulicéia.. Fenilli teve que pedir emprestada a Ludwig "Jazzete" de Vicente (Flamboyant), à qual, já totalmente baleada (pedal com defeito, peles no último alento) prestou mais este servicinho.

Após um jam-session promovido por alguns músicos, "roadies" e jornalistas, deu entrada ao palco em uma aparição festiva Rita Lee & Tutti Frutti. Luiz Sérgio Carlini tocou em uma Les Paul de Luxe e uma Del Vecchio havaiana, plugadas em 2 Fender Twin-Reverber. Lee Marcucci tocou em um Rickenbacker 4001 stereo verde com ecudo branco plugado em um Snake 200 c/2 caixas pesadas. Paulo Maurício utilizou de um Caribean 2 teclados, um Clavinet Hohner, um Elka Rapsody, um sintetizador Mini-Moog e um Fender Rhodes 73 Stage Piano. Os teclados estavam alugados em 3 Snakes compactos. Ele se utilizou também de certos gadgets tais como câmara de eco, Phaser e um pedal "Wha-Wha". Sérgio se apresentou em uma bateria Tama com dois bumbos de 22 "e dotada de um hit-hat Avedis Ziljian de 15".

O Festival foi todo gravado para ser lançado em Disco. A central de gravação contava com uma mesa de 26 canais de entrada e os microfones estavam acoplados aos pedestais dos microfones do P.A.(Consta, no entanto, que a maior parte do material gravado não tem qualidade técnica para ser editado em disco).

Excetuando-se o tumulto provocado pelo pessoal do Tutti Frutti, que, ao montar a sua aparelhagem colocou o palco num caos total, o Festival esteve tranqüilíssimo. Os té nicos e ajudantes tiveram um trabalho estafante. Peninha Schimidt imprecava a todo o instante contra o rock tupiniquim ("Esse rock brasileiro ainda vai me matar!") Eu, que há cinco anos aguardava por um bom papo com o cara, consegui dialogar com ele 2 minutos no máximo. Além de Peninha, funcionou como técnico Ray Louis, assessorados por um total de 20 roadies. **(Guerra)**

Um toque: "Cuidado com as crianças"

Ken Kesey e Tim Leary, se estivessem lá, iriam adorar o Festival de Som de Saquarema. A atmosfera fosforescente, as pessoas, a praia, o surf e o som eram pura Califórnia 67. Me lembro (ou não lembro?) de que coisas chapantes aconteciam e desaconteciam. E eu estava lá, não estando lá, e sim em outras galáxias — que tinha todas suas mágicas Saquaremas.

No primeiro dia, Deus bancou a má e despejou um aguaceiro dos mais avassalantes. Ninguém se incomodou. O show foi adiado pro segundo dia e os salões do Iate Hotel ficaram repletos de amigos de todas as partes. Quem foi esperto bebeu champanhe Moet et Chandon e ficou antenado em papos mirabolantes. Pra mim não era nada difícil papear com uns trinta nomes colunáveis ao mesmo tempo. Citá-los todos é que é difícil. Mas os assuntos eram todos transcendentais, eu aprendia, em segundos, o que não havia aprendido durante toda a minha vida.

O superb tecladista Luís Paulo foi o primeiro a me deixar chapado. Tipo da covardia me dizer, de estalo, que o Vímana não iria se apresentar. Mas, por quê? Fernando, o baixista, estava com hepatite e por causa disso ninguém se esbaldaria com o swing intergalático do Vímana. Too bad. Nelsinho, inconsolável, abriu outra garrafa de Moet et Chandon. Bebi, passei a garrafa pra Luís Paulo, bebemos. Cest la Vie.

Um sol enorme supreendeu todo mundo na manhã de sábado. Não me espantei: minha cuca continuava ainda mais fosforescente que o sol. Fui pra praia ver o surf em companhia de Silvana Palemberg Lopez, Luís Sérgio Richards Carlini, Lee Marcucci e Sra., Roberto de Carvalho e Ney Matogrosso. Lá ainda encontramos Ceninho Mhill e Arthur Beloved acompanhados de duas cocotas fascinantes. Outra surpresa: meu encontro com a divina Rosaly of the Rising Sun. Ela me disse que Miss Lúcia Thurnbull havia acabado de descer de helicóptero em Saquarema, acompanhada por Oswaldo Vechione, líder do Made in Brazil.

Foi então que eu me lembrei que teria, no dia seguinte, de fazer, junto com Silvana Palemberg e Miss Lúcia Thurnbull, os backing vocals para o Made in Brazil. Ali na praia mesmo, Miss Palemberg me ajudou a passar os backing vocals inteirinhos. Alguns surfistas ficaram chapados com a minha nonchalance.

A noite, no estádio, foi uma apoteose. Raul Seixas, Flamboyant, Ronaldo Resedá, Flávio y Espiryto Santo, Lui, Angela Ro-Rô e Bixo da Seda. Durante a apresentação do Bixo, uma explosão fora do estádio. Uma kombi em chamas e o Bixo explodindo um som que tostaria a fábrica Volkswagen inteirinha. Não sobrou nada da kombi — apenas uma frase frofética escrita no parachoque: *CUIDADO COM AS CRIANÇAS.*

No domingo, o sol continuava le roi. Era a grande noite do Made in Brazil e de Rita Lee e Tutti Frutti. Fui almoçar no hotel e acabei não almoçando. Rita me deu de presente uma echarpe de seda estratosférica, de todas as cores e com vibrações que só Miss Lee sabe o segredo. Tive de me preparar psicologicamente depois de ter ganho um presente tão milionário. Aninha Arantes me consolava pois eu estava em prantos com a echarpe no pescoço. Iria cantar com ela — of course!

Quando o Made foi ensair no estádio, começara os grilos. Fomos comunicados de que *não poderíamos* usar a aparelhagem e a iluminação de Rita como ficara combinado. Também não poderíamos ensaiar, já que Rita ensaiara um as duas horas. Transas de Mônica Lisboa. Comecei a não entender nada. Me achei perdido e velho demais pra esse tal de rock'n roll. Eu tinha sido imbecil ao extremo. Tinha pensado que na transa do rock tupiniquim "eram um por todos e todos por um". Mas não, o ditado era bem outro: "Quem gosta de mim, sou eu".

Oswaldo me deu um toque mágico: "Deixa pra lá. O negócio do Made foi sempre a raça e a convicção. Rock pra mim é isso"

Antes de entrarmos no palco fui ao camarim de Rita me maquilar. Miss Lee tirou a tristeza de minha cara e Aninha Bahiana bateu fotos que nem Annie Leibovitz conseguiria flagrar. Subimos ao palco e foi aquele delírio. RAÇA e CONVICÇÃO! Todo mundo dançando na maior alegria. O Rock estripando, rock rolando, "se eu pudesse voar"!

Fiquei em Saquarema até segunda-feira. Pela manhã fui a praia e mergulhei num mar imenso que me lavou a alma. A cuca continuava fosforescente. E no fundo do cérebro, bem no fundo, brilhava uma frase em chamas: "CUIDADO COM AS CRIANÇAS". **(Ezequiel Neves)**

Fotos: Paulo Ricardo

Foi no dia 29 de maio, um sábado, no Ginásio da Portuguesa, no Canindé, em São Paulo. A maratona começava às 8 da noite e não tinha hora pra acabar. A partir das 10 da manhã a garotada foi chegando. "Tinha gente que veio do Recife", dizia eufórico o empresário Mario Buonfiglio, que bolou, em 25 dias, o gigantesco show de rock. Às 5 da tarde, 6 mil ingressos já tinham sido vendidos ao preço único de 40 cruzeiros. "As ferinhas estão fissuradas pra ouvir o som das feronas", me disse a divina Rosaly of the Rising Sun.

As feronas: **Flying Bananas, Sindicato, Mutantes, O Terço, Som Nosso de Cada Dia, Joelho de Porco, Humahuaca, Cornélius e Santa Fé, Bixo da Seda.** Um timê que não deixa de ser interessante, principalmente por apresentar correntes bastante diversas em matéria de som. E para que não acontecesse as insuportáveis interrupções entre um conjunto e outro, quatro palcos foram montados. Neles estavam espalhadas as 16 toneladas de equipamento, 50 caixas acústicas, 186 spots e 6 canhões. Isso tudo controlado por 4 mesas de som e uma equipe de quase 100 pessoas trabalhando sem parar.

Às 8 e 25, com o imenso ginásio entupido de 8 mil roqueiros, o Flying Bananas ocupou um dos palcos e imediatamente atacou sua música eminentemente acústica. E os grilos começaram.

(ou o mais longo)

O MAIOR SHOW DE TODOS OS TEMPOS

TERÇO
MUTANTES
SOM NOSSO DE CADA DIA
CORNELIUS & GRUPO SANTA FE
FLYING BANANA
BICHO DA SEDA
GERSON CONRAD
JOELHO DE PORCO
SINDICATO
HUMAHUACA

DIA 29 DE MAIO
A PARTIR DAS 20 HS

GINASIO PORTUGUESA DE DESPORTOS

8 MIL NÃO OUVEM NADA

Além de um planejamento perfeito (que havia), rock exige uma tecnologia que ainda não está no gibi de nossos melhores empresários. Buonfiglio contou com o apoio da Secretaria de Turismo e Fomento de São Paulo, mas foi traído pela imensidão de um ginásio que só não derrubou Rick Wakeman porque técnicos ingleses especializados montaram sua paquidérmica aparelhagem com um know how very, very british. Quer dizer: eles chegaram, testaram a acústica e tudo o mais e o Bundão Wakeman pôde tocar sua horrenda música que foi perfeitamento audível.

Outra coisa: com a Globo patrocinando a "efeméride" e todo um esquema de segurança montado para agir durante as duas horas do "concerto", as luzes do ginásio puderam ser apagadas e o show do astro inglês foi aquela coisa incandescente. Mas quem ousaria apagar as luzes num show de rock tupiniquim com 8 mil garotos e a previsão de mais de dez horas de duração?

Enquanto o Flying tocava a multidão berrava: "Apaga a luz! Aumenta o som!" Tentei ouvir o grupo, fiz um esforço danado e só cheguei a conclusão que eles podem vir a ser um Crosby, Stills, Nash and Young tupiniquim muito simpático. Não consegui ouvir nenhuma letra, nenhuma sutileza instrumental. Pensei comigo: com o Sindicato vai ser diferente, afinal eles são um grupo elétrico e tudo muda de figura. Mas o Sindicato entrou e não mudou nada — tudo continuou a soar como um radinho de pilhas muito mixuruca. E as principais luzes do estádio continuavam acesas prejudicando a iluminação do segundo palco. Os spots pareciam aquelas luzinhas de árvore de natal.

O SOM IMUTÁVEL DOS MUTANTES

O terceiro palco foi invadido pelos Mutantes com sua nova formação: Paul de Castro no baixo e Luciano nos teclados. Usavam sua própria aparelhagem (importada!) e a coisa melhorou um pouco. De radinho de pilha o som passou a ser de uma vitrola portátil — dessas que a gente leva pra fazer piquenique. Mas as ferinhas da geral adoraram os Mutantes e seu som imutável e disforme. Sérgio disse uma série de bobagens (que felizmente não escutei) e a multidão ficou ainda mais histérica. Foi o que bastou para Sérgio prolongar a apresentação por quase duas seculares horas.

A essa altura, não tive mais saco e fui pro bar da Portuguesa. O ambiente lá estava ótimo, tudo muito animado, o Secretário Armando Simões Neto, simpaticíssimo, dizendo que gostava muito dos Mutantes. Disse ainda que "rock também é

turismo na cidade. De agora em diante vamos investir no rock. Será nossa segunda dotação orçamentária, menor só que a do carnaval". E os Mutantes continuavam tocando, tocando, tocando! Pra quê? — perguntaria, na certa, a inesquecível Dorothy Parker.

Havia também, entre um conjunto e outro, um apresentador. Better forget it.

UM TERÇO MUITO ESPERTO

Depois do século, seculorum dos Mutantes (esqueci de dizer que Sérgio continua cantando mal pra burro), chegou a vez do Terço. Uma apresentação rápida e rasteira, bem competente. Mr. Hinds abandonou espertamente alguns de seus coitus interruptus e passou a tocar rock pra platéia. Ninguém se chateou, a festa chegou mesmo a ser esboçada.

O que não aconteceu, infelizmente, com o Som Nosso de Cada Dia. A estréia do novo tecladista, Dino Vicente, passou quase despercebida. Por causa da acústica, do avançado da hora e pela exaustão muito comum em maratonas como essa. A essa altura dos desacontecimentos fui pras arquibancadas ver se conseguia me sentar. Fiquei de pé quase 5 horas seguidas e ninguém é de ferro. De lá de longe ainda me esforcei pra ouvir o som-progressivo-nosso-de-cada-dia. Tudo OK: Pedrinho continua sendo um ótimo baterista (não de rock) e havia ainda um guitarrista muito bom.

Quando a multidão já estava quase dormindo entorpecida chegou a vez do Joelho de Porco. Uma gostosa surpresa. O ex-grupo do vocalista Próspero fez um rock gostoso, tendendo pra sátira, um repertório muito bom — com destaque pra "Trombadinhas". O baterista é simplesmente superb e Dick Petra substitui o Próspero de um modo bem legal. Só acho que ele deveria-se decidir entre o Sindicato e o Joelho. Do jeito que está, é mais um tour de farce que um tour de force. Outra coisa: a imagem do Joelho é ótima (cabelos englostorados e smokings), uma espécie de mistura do Sha Na Na com o Dr. Feelgood da Paulicéia Desvairada.

A madrugada já estava no meio e os quatro palcos se mostravam desnecessários, quando o

HUMAHUACA ENTROU EM CENA

Aí sou obrigado a confessar que sempre tropeço nas sílabas quando tento dizer Humahuaca. Não consigo decorar o diabo desse nome. Me esqueço também rapidamente do som que o grupo faz. Deve ser progressive-latin-sound. Vou tentar ouvir o **Humahuaca** num local mais aconchegante.

Cornélius e o Santa Fé foram prejudicados pelo avançado da hora. Acho também que um grupo chamado Santa Fé não é bem indicado pra um cantor brincalhão como Cornélius. O repertório também me pareceu uma coisa só, indiscernível, repetitivo ao extremo. Deve ser por causa do Santa Fé. Fico rezando pra não aparecer nenhum grupo paulista chamado Salve Rainha, Hóstia Santíssima, Ressurreição e por aí vai.

Quando, às 5 da matina, entrou em cena o Bixo da Seda saí correndo das arquibancadas pra avisar ao operador da mesa que o som estava uma bosta, só uma das caixas funcionando. Mas cheguei lá embaixo e ainda tive forças pra dar uma dançadinha e como não achei operador nenhum deixei pra lá. Fiquei foi dançando, coisa que faço sempre que o Bixo surge em qualquer lugar.

VALEU A PENA?

Sei lá. Só sei que quantidade nunca foi sinônimo de qualidade. E ainda por cima, nove grupos num local gigantesco como a Portuguesa é dose pra dinossauro. Principalmente com uma acústica péssima e várias toneladas de aparelhagem deficientes. Mas o fato é que, além da renda ter alcançado a cifra de quase 350 milhas (é o que todo mundo comentava no dia seguinte), "O Mais Longo Show de Todos os Tempos" teve o triunfo de reunir 8 mil maluquetes que gostam de rock. E isso no país do samba.

— Mas valeu a pena?

— Sei lá... (Ezequiel Neves)

O DEPOIMENTO DE FUGUETT (BIXO DA SEDA): "ROCK É UM MOVIMENTO DE MENSAGEM E CONSCIÊNCIA".

Quatro horas da manhã de domingo, 29 de maio de 1976, pelo menos cinco mil pessoas ainda permaneciam no Ginásio da Portuguesa, em São Paulo, remanescentes do "Maior show de todos os tempos" organizado por Mário buonfiglio. No palco, punhos cerrados, Foguete, vocalista e líder natural do grupo gaúcho "Bixo da Seda", dá o recado. Olhos esbugalhados fixos na platéia, tenta transmitir a força e o desespero de uma geração. "Nosso som é como se estivéssemos caminhando "definiria ele mesmo, mais tarde. E é como se sente, no movimento do seu corpo, num andar imaginário, contagiante, e nos solos do guitarrista Mimi, e na marcação do baixo Marcos, e na batida surda e pesada do baterista Edinho. "Nós curtimos desde a infância, caminhamos juntos pelas estradas, se um passa fome, todos passam, se pinta rango, todos comem, se um ri, todos riem, e até choramos juntos, às vezes."

O público, antes sentado nos degraus do Ginásio e no chão da quadra de basquete, agora se levanta, bate palmas e ajuda Foguete a marcar o ritmo, andando, andando, sempre, sem dúvida alguma, para a frente. Ele não sorri, empunha o pandeiro como uma arma, olha firme, mostra no rosto tudo o que não é possível falar. Muitas pessoas levantam os dedos em V, em resposta, o Bixo da Seda levanta a mão fechada, numa posição que não deixa dúvidas de conscientização madura da falência de um movimento pacifista. "A maioria das pessoas não sabe o que é o rock, não conhece os caminhos que a gente teve que transar, há dez ou mais anos. Tem gente ganhando dinheiro com o rock, eu e meu grupo estamos em outra, queremos canalizar nossa consciência das coisas, só acredito no rock como um movimento de mensagem."

No mesmo show, onde se apresentaram 10 conjuntos, muitos fizeram som progressivo e alguns cantaram em inglês. Foguete é contra. "Olha, nós precisamos falar na nossa língua, nós somos brasileiros, e só podemos ajudar essas crianças que vem aqui nos ver, cantando em português, precisamos abrir cabeças e mantê-las abertas. Eu uso nas minhas músicas, às vezes, algumas palavras em inglês, que reconheço como uma língua mais musical que a nossa, mas só é complemento." O público se agita, está contagiado; alguém comenta que o ambiente parece agora, como o de Altamont,

como os Stones. Há alguma agitação e alguns rapazes de blusão de couro preto, empurram as pessoas, fingindo dançar. Algumas garotas se assustam. Mas o olhar de Foguete petrifica-os. "É, tem dessas coisas, alguns não entendem que precisamos é nos unir, não brigar entre nós, mas eu sei que tem muita gente que não sabe de nada, e também nem quer saber. Esses, estão perdidos."

No palco, o grupo tenta terminar sua apresentação, mas os grifos da platéia os faz continuar. E, com os corpos brilhando de suor, fazem uma última tentativa de comunicação total com as pessoas. Mas, uma cadeira que voa, interrompe e encerra o show. Seis da manhã, abatido, Foguete "meu nome é esse mesmo, porque eu assim o quiz", apesar de tudo, está feliz. "Tocamos para muita gente, meu irmão, aqui e em Saquarema, e sei que alguns receberam a nossa mensagem, que não é a violência, mas a consciência da nossa força." Falo com ele da imensa aparelhagem de alguns grupos que se apresentaram sem a mesma força do Bixo da Seda. "Pois é, depois da saída de nosso tecladista, partimos para uma outra, simplificar cada vez mais o nosso som, queremos um som rude, para todo o tipo de público, queremos chegar ao fundo das pessoas, de uma maneira cada vez mais simples, caminhamos é para isso." Comento com ele das pequenas cenas que pintaram no fim do show "Isso é triste, sabe, a violência é triste, tem que haver mais respeito pelo ser humano, menos repressões, que é o que gera esses traumas. Vi, primeiro em Saquarema, e depois aqui, cabecinhas lindas, olhares refletindo tudo, e isso me faz feliz.

"Nesta altura do papo, Foguete está emocionado, seus olhos se abrem muito, e fala-me da história de um amigo seu, que morreu de repente. "Agora ele está em outro planeta." Fixa o olha em mim, que agora posso ver o seu interior, de uma beleza muito, muito grande, e me dá a mensagem final: "Os jovens de hoje tem que viver o presente, o agora, nada de esperar, o rock, é um dos caminhos, apenas; essas crianças lindas têm que se abrir, tem que se questionar, têm que se conhecer lá no fundo, têm que fazer essas cabecinhas, para que todos caminhemos juntos, pois os escolhidos serão apenas os escolhidos". (Paulo Ricardo)

HISTÓRIA DE

MÚSICO

Abel Ferreira

Um sopro de fôlego na Música brasileira

Ruy Fabiano

Em recente entrevista ao Jornal de Música, Paulinho da Viola justificava o ressurgimento do choro no panorama musical brasileiro como conseqüência lógica de um processo de valorização da linguagem musical, iniciado pelas gerações pós-bossa nova & tropicalismo.

No entanto, mais que uma simples reabilitação de um gênero que, dentro de toda a diversificação de nossa música, é, sem dúvida, uma de suas manifestações mais elaboradas e de maior sentido criador, este retorno está também fazendo justiça a toda uma geração de instrumentistas de primeiríssima qualidade que estavam relegados ao anonimato dos estúdios das gravadoras — quando não desempregados — fazendo pano de fundo para cantores muitas vezes de talento discutível.

É o caso de Abel Ferreira, virtuose em pelo menos três instrumentos: clarinete, sax-alto e sax-soprano. Profissional há 46 anos, tendo acompanhado nesse período quase todos os nomes que surgiram na MPB, nas mais variadas tendências, ele acaba de lançar, pela Marcus Pereira, seu primeiro LP individual em 10 anos: **Brasil, Sax e Clarineta.**

Mineiro de Coromandel, cidade a qual atribui grande importância na sua formação musical, Abel encontrou os mesmos obstáculos comuns ao músico brasileiro quando decidiu profissionalizar-se.

— Quando casei pela primeira vez, em 1937, fui morar em Belo Horizonte. Já havia tentado várias profissões e fracassado sempre. Como músico, o único mercado de trabalho que encontrei foram os cabarés da cidade. Aí começa a confusão. Minhas mulher — já falecida — achava impossível conciliar a vida de músico — freqüentando locais de barra pesada — com a de chefe de família. Meus pais ainda tentaram, como último recurso, me entregar a gerência de um bar e restaurante, em Coromandel. O resultado foi desastroso, pois em pouco tempo levei o estabelecimento à falência. Não dava para aquilo. Vendia fiado ou simplesmente não cobrava, e continuava fiel à música.

A movimentação musical em sua cidade era intensa. A dificuldade de comunicação com os grandes centros, contudo, era grande e, inicialmente, Abel conheceu apenas a polca, o maxixe e a modinha imperial. As primeiras notas ele aprendeu no piston do mestre da banda, José Ferreira, que era primo de seu pai. Curiosamente, ele afirma lembrar-se com precisão da data em que isto ocorreu: 21 da agosto de 1927. Logo, já ensaiava as primeiras melodias no clarinete de Hypácio Gomes, um velho músico amador. Aos poucos, foi tomando conhecimento do trabalho de Pixinguinha, Benedito Lacerda, Luís Americano e outros, sem contudo imaginar que um dia viria a tocar com eles.

Somente em 1943, Abel resolveu enfrentar a então capital da República. De início, não teve maiores dificuldades para encontrar trabalho. Dominava bem o instrumento e conhecia o repertório em voga. As gravações eram freqüentes e ainda arranjava tempo para compor. Até 1955 ele não recorda de nenhum aperto financeiro grande. A partir daí — conta ele — começa um período de desvalorização do músico brasileiro que se estenderia até a década de 70.

— Foi o início do rock e da bossa-nova. De um lado, valorizou-se os conjuntos de música internacional; de outro, reduziu-se o acompanhamento musical a poucos instrumentos, dando fim às grandes orquestras. Não tenho preconceito musical de espécie alguma e não desfaço de qualquer gênero. Inclusive toco de tudo. Quando percebi a situação, não tive dúvidas: fui tocar em bailes, executando desde o bolero ao rock. Agora, continuo achando que o choro é o que há de melhor em nossa música.

Dessa longa fase, Abel recorda com tristeza a situação de diversos colegas, desempregados e sem perspectivas. Nessa ocasião, a convite da cantora Carmélia Alves, foi tentar o mercado exterior, iniciando temporada em Portugal. Por mais seis vezes — duas através do MEC — ele cruzou a fronteira, chegando a tocar até na União Soviética. Apesar do sucesso de suas apresentações e dos convites que recebeu para permanecer ele preferiu voltar ao Brasil, apesar dos pesares.

— A única coisa que lamento é não ter podido estudar o suficiente, como o meu filho (o maestro Leonardo Bruno). O ensino de música entre nós ainda é muito deficiente e privilégio de poucos. Hoje, até que está melhor. Há também a dificuldade de aquisição de instrumentos. Por exemplo, um clarinete está custando por volta de Cr$ 8 mil e um sax-alto cerca de Cr$ 10 mil. O de fabricação estrangeira é de melhor qualidade, mas é muito difícil de se adquirir. Hoje já se pode tocar em um clarinete brasileiro, a fabricação melhorou. Antes, era praticamente impossível. Se você somar todas essas adversidades, vai ver que o instrumentista brasileiro é uma espécie de operário da música, o chamado "milagre brasileiro".

Quando decidiu apresentar-se, em 1971, Abel consultou antes alguns companheiros que trabalhavam junto às arrecadadoras. A conselho de Herivelto Martins requereu a sua aposentadoria como compositor — filiado à UBC — ao invés de músico.

— Na verdade, eu me considero 80% músico e 20% compositor. Ocorre que a aposentadoria como compositor é mais vantajosa e mais simples de se requerer. Além disso, você continua a receber os seus direitos autorais. Em função dessa aposentadoria, não dependo mais dos cachês das gravadoras e, assim, só gravo quando eu quero.

Antes, no entanto, de regulamentar sua situação com o INPS, Abel vivia correndo de uma gravadora para outra, viajando do Rio para São Paulo.

— A gente chegava, colocava o fone no ouvido e acompanhava o cantor — que muitas vezes a gente nem conhecia — através das cifras já escritas. Isso exige muita criatividade, pois há determinados trechos em que está escrito: "livre", o que significa que a gente tem de improvisar. Você então, sem conhecer a música e sem qualquer ensaio tem que inventar na hora, é preciso muita prática.

Dos compositores modernos, Abel gravou com quase todos. É comum ele girar o dial do rádio e se reconhecer em gravações de Caetano Veloso, Chico Buarque, Paulinho da Viola, Sueli Costa e outros. O primeiro grande astro da MPB que recorda ter acompanhado foi Carmem Miranda, numa temporada em Poços de Caldas.

Atualmente, ele considera o panorama musical brasileiro em efervescência. O reaparecimento do choro, segundo ele, abriu as portas aos nossos instrumentistas. Reside na Penha e sua casa é bastante freqüentada pelos chorões da cidade. De vez em quando participa de shows, "para não perder a forma", mas o que ele gosta mesmo é de curtir as samambaias e choronas do seu jardim, ou então de tomar uma cerveja com os amigos, no "Sovaco de Cobra", quartel-general do choro no subúrbio. Em sua última apresentação pelo Clube do Choro, no Teatro Casa Grande, revelou ao público uma outra faceta de seu talento, divertindo a platéia com números de sapateado e muito humor. De sua profissão, apesar de tudo, não guarda mágoas e, se tivesse de começar tudo de novo, não teria dúvidas em abraçar a música. "Afinal, não consegui aprender mais nada e, enquanto tiver fôlego continuo trabalhando."

FICHA 10cc

Uma história em quadrinhos do rock: de grupo fantasma ao sucesso

Alberto Carlos de Carvalho

Impressionante como os veteranos dos anos sessenta continuam disfarçados atuando na 4.ª geração do rock e ainda são os responsáveis pelos escassos piques de renovação na música progressiva. Se você tomar como ponto de partida a dissolução dos Beatles e sair em busca de novos valores, vai cair sempre numa história começada por volta de 1960. A do grupo 10cc, pelo menos, é muito antiga. É verdade que o conjunto só foi batizado com este nome em 1972 e que só explodiu internacionalmente no ano passado com o enorme sucesso da música **I'm Not In Love**, extraída de seu 3.º LP, **The Original Soundtrack**. Mas

Graham Gouldman

seus integrantes Eric Stewart (guitarra/piano/vocal), Lol Creme (guitarra/teclados/vocal), Kevin Godley (bateria/vocal) e Graham Gouldman (baixo/vocal) vêm trabalhando juntos, de uma forma ou outra, há mais de dez anos.

Graham Gouldman foi lançado junto com Kevin Godley num grupo chamado **The Mockingbirds**. O conjunto não conseguiu impressionar ninguém na Grã-Bretanha, mas foi essencial para que o talento de Gouldman — um incrível fabricante de sucessos — fosse desenvolvido:

— Eu comecei a escrever mais ou menos na época em que o Mockingbirds surgiu. A primeira música que fizemos em estúdio foi a minha composição **For Your Love**, mas a nossa gravadora se recusou a gravá-la. Mais tarde o **Yardbirds** chegou a saber dela, gravou, e a música se tornou um sucesso mundial da noite pro dia.

Além de **For Your Love** para o Yardbirds, Gouldman ainda colocaria diversos conjuntos nas paradas de sucesso com suas composições. Dentre eles, o Herman's Hermits com **No Milk Today**, **Jeff Beck** com **Tallyman** e o Hollies com **Bus Stop**. Gouldman sentiu que naquela época havia muito interesse em tudo o que ele estava escrevendo, mas ao mesmo tempo, ninguém prestava atenção nos Mockingbirds: "Eu estava escrevendo **hits** que acabavam acontecendo com outros conjuntos, enquanto o nosso ainda tocava a 80 dólares por noite. Com isso senti uma espécie de remorso ou coisa parecida e logo depois dissolvemos o grupo".

Kevin Godley, desapontado com o fracasso, voltou para a Faculdade de Artes, onde estudava na mesma turma de Lol Creme. Ele e Lol se especializaram em histórias em quadrinhos e, durante os desenhos, só fizeram som nos botecos locais ou junto com os grupos universitários.

Enquanto isso, Graham Gouldman estava ganhando muito dinheiro e prestígio como compositor e Eric Stewart se tornando uma figura conhecida como integrante do grupo de Wayne Fontana, **The Mindbenders**. Quando Wayne, em 1966, saiu do conjunto para seguir carreira individual, o Mindbenders conseguiu o seu maior sucesso com a música **Groovy Kind Of Love**. Logo depois, Gouldman se juntou a eles como vocalista e guitarrista. A partir daí, o Mindbenders começou a fazer um rock pesado demais para

Eric Stewart

o público que tinha formado e, em 1968, encerrou suas atividades.

Gouldman foi convidado para trabalhar nos Estados Unidos como compositor de sucessos por encomenda e como músico de estúdio, enquanto Eric Stewart começou a realizar um sonho antigo: a criação de um estúdio de gravação próprio.

Kevin Godley

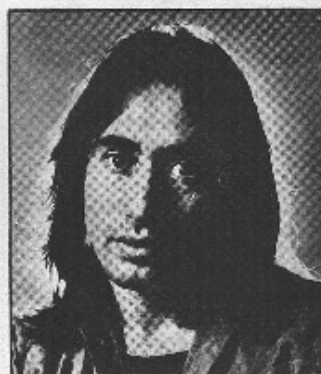
Esse estúdio ficou chamando-se Strawberry e foi o primeiro passo para o desenvolvimento do 10cc. Naquela época, Lol Creme e Kevin Godley já tinham substituído os desenhos pela música outra vez e, com Stewart formaram inúmeros grupos fantasmas no Strawberry.

Um desses grupos nasceu de repente quando Stewart, Creme e Godley, testando uma nova mesa de 4 canais, gravaram a música **Neanderthal Man**. Um amigo produtor da Philips estava no estúdio e visualizou um enorme potencial de vendas naquele som. Lançou o trio com o nome de **Hotlegs** e o compacto **Neanderthal Man** acabou vendendo mais de dois milhões de cópias.

Graham Gouldman, de volta à Inglaterra, se juntou ao trio para as apresentações ao vivo e eles realizaram uma grande excursão abrindo os concertos do Moody Blues. Gouldman lembra que foi nesse ponto que o 10cc realmente começou a acontecer: "E isso você percebe logo se escutar o que o Hotlegs estava fazendo na época. Principalmente **Neanderthal Man**, que tem uma enorme semelhança com **Fresh Air For My Momma**, do 10cc".

Logo depois que o Hotlegs acabou, o estúdio Strawberry se tornou outra vez o centro de atividades do quarteto. Gouldman recorda nessa época com uma certa angústia:

— Nós tentamos cobrir muitas áreas ao mesmo tempo. De uma hora pra outra nos vimos muito solicitados tanto para escrever canções, produzir discos, arranjar, tocar e cantar, como para atuar como engenheiros de som. Apesar do grande volume de trabalho, não gostávamos de dizer não pra ninguém. Assim, acho que nós acabamos desperdiçando nosso tempo e energia.

Quando eles resolveram concentrar seus esforços num projeto pessoal outra vez, já estavam em 1972. Gravaram a música **Donna** com o

Lol Creme

nome de 10cc e o compacto alcançou ótima colocação nas paradas inglesas. O mesmo aconteceu com as músicas **Johnny Don't do It**, **Rubber Bullets** e **The Dean and I** que, depois da carreira em compactos, foram todas reunidas no primeiro LP do 10cc — ainda inédito no Brasil —, lançado em 1973. Com este disco o grupo foi aclamado pela revista Cash Box como a revelação do ano.

Em fevereiro de 1974, surgiu a primeira excursão pelos Estados Unidos com uma série de apresentações por 107 cidades. Dois meses depois, foi lançado o LP **Sheet Music** — também inédito aqui — e em março do ano passado, a consagração definitiva com o disco **The Original Soundtrack**. E como eles também já colocaram este ano o 4.º LP nas paradas (**How Dare You!**), chega-se à conclusão de que o 10cc foi o "grupo-fantasma" mais bem-sucedido da carreira de Stewart, Creme, Godley e Gouldman.

"Estamos lançando um conjunto novo e contamos con
atrás de seu violão. "Mas a vantagem desse conjunto é qu
aparte de Caetano Veloso, vagamente sonolento em s
lado, Gal Costa e Maria Bethânia — muitos chiques, che
enigmático e concordaram. Estava encerrada a primei
brasileiro: Doces Bárbaros. Ou seja: Caetano, Gil, Gal e B
10 anos depois da estréia oficial, por acaso. Durant
Phonogram, na Barra da Tijuca, os quatro saciaram a curio
Bahiana, Glauco de Oliveira, Júlio Medaglia e Aloysi
Gil e Caetano. Mas doc

DOCES BÁ

Júlio Hungria — "Doces Bárbaros" é algo comemorativo de "Nós, por exemplo"?

CAETANO — Não é não, pintou muito por acaso mesmo. Quando Bethânia falou comigo, falou de fazer um show os quatro, mas cantando junto no verão da Bahia. Aí achei que era bacana a gente pegar e fazer. Eu já tinha pensado algumas vezes nisso. Enfim, fazer um lance. Gil primeiro ficou assim: "É demais, é preciso uma entrega muito grande".

JH — Em "Nós, por exemplo", vocês chegaram a fazer um vocal juntos?

CAETANO — Chegou. A gente fazia "Chega de Saudade". O grupo todo cantava. E não era só nós quatro.

Tania Carvalho — Gil, por que você achou que era necessário uma entrega muito grande?

GIL — A gente tá há muito tempo fazendo trabalhos separados, e com isso foi acumulando uma série de compromissos pessoais. De repente, fazer uma coisa dessa, tem que parar, descontinuar o trabalho pra debruçar sobre essa possibilidade de estar junto de novo, fazendo um trabalho junto. Ficar vendo tudo a partir daí.

CAETANO — É como se Gil perguntasse: "A gente tem essa disponibilidade? A gente tem mesmo essa vontade"?

GIL — A gente quer fazer de novo as coisas dos 16, 18 anos.

TC — Nostalgia?

CAETANO — Não, o contrário. Fazer de novo mas novo. Outro lance... Foi bom a gente começar pelo passado porque pintou tudo. Tudo na hora. E aí a gente foi entrando, pra ver que... O negócio dos "Doces Bárbaros" nasceu e se formou da gente sem dar tempo pra pensar no que a gente tá fazendo agora com relação a essas coisas e a todas as outras que a gente já fez aqui no Sul. Mais nacionalmente e mais publicamente. Não dá tempo pra pensar muito. Por exemplo: que relação tem o que a gente tá fazendo agora com o que a gente vem fazendo. Pinta, mas não é incluído como dado. Então é uma coisa de principiante, de novo. A gente vai começar, compor, sentir cumé que tá. Aí entra tudo, a memória passa por debaixo sem você saber. Não há uma possibilidade de usar essa coisa criada em torno de nós pela carreira de cada um. Não é potencializar as quatro forças. É usar o que a gente é. A gente cantar junto como quatro pessoas qualquer.

TC — Mas vocês não são quatro pessoas qualquer.

CAETANO — Não somos. Sabemos disso.

GIL — E também não vamos fingir que não somos famosos.

JH — A letra de "Doces Bárbaros" quer dizer mais ou menos isso. "Somos apenas vozes..."

CAETANO — Bethânia teve mais pensamentos nesse sentido do que a gente.

JH — Que tipo de dificuldade existiu entre vocês, que são criadores diferentes?

CAETANO — Diferenças de ritmo. Tanto no tempo das pessoas, (o que tá fazendo em tal dia) quanto ao ritmo interno. De repente te dá uma moleza, aí o outro tá animado. Disritimia.

GIL — Isso foi uma das coisas que fez demorar um pouco. Estilo de trabalho, relacionamento com a música, modo de se relacionar. Minhas apresentações musicais têm-se caracterizado nos últimos tempos por uma forma muito própria, toda minha, artesanato particular. Agora a gente teve que juntar tudo isso pra criar um modo só de trabalho.

JH — Foi difícil?

GIL — Não teve dificuldade por causa desse problema de entrega. A gente resolveu não trazer as dificuldades pessoais pra coisa. Não chegar com pressupostos ou com a necessidade de imposição do seu ritmo atual. Me lembro de uma coisa engraçada. Quando surgiu a idéia de fazer o grupo... Roberto Santana, outra vez... quando ele soube que a gente ia fazer o grupo falou: "Mas vocês estão dispostos a abrir mão das suas coisas"? Ele se referia, no caso, à Refazenda, que tava surgindo e começando a ganhar uma linguagem. Eu disse: "Eu tô. Acho que a gente tá disposto a tudo, fazer a coisa". Ele ficou assim, admirado.

Ana Maria Bahiana — Qual é o signo de Gal?

GIL — Libra.

AMB — Se fosse Virgem eu diria que vocês eram os quatro elementos.

CAETANO — É fogo, água, ar e ar.

Júlio Medaglia — Como é que está a parte instrumental?

CAETANO — Tá legal.

GIL — Uma bateria, um baixo, um piano elétrico, teclados com possibilidade de timbres modernos, duas flautas, sendo que um flautista toca sax, e percussão.

CAETANO — E guitarra elétrica.

JH — Você acha que esse show seria importante em termos de descongestionar o mercado?

CAETANO — É, eu falei com a Ana Maria Bahiana aquilo que ao invés da gente ficar sendo quatro, fica sendo um. Mas há o perigo de ser cinco também: Gil, Bethânia, Caetano, Gal e Doces Bárbaros. Mas durante algum tempo — isso deve ter pintado poeticamente na minha cabeça — a gente vai ficar sendo um.

JM — Vocês que são criadores têm a responsabilidade de ouvir uma coisa que ninguém ouve e revelar pra nós ouvirmos.

CAETANO — No caso dos Doces Bárbaros, que é quem tá sendo entrevistado agora, a gente não sabe. É justamente isso, só quando vocês ouvirem. Quando a gente tiver cantando. A gente tá tentando cantar junto e da melhor maneira possível. Com muito empenho. O trabalho todo é de aprontar. E só isso. Em uma semana de ensaio a gente já viu praticamente todo o repertório. Porque tudo é espontâneo e com muita naturalidade. A gente não tá fazendo nada pra além das possibilidades. Gil perguntou se a gente tem entrega bastante pra isso. É isso que é o lance. A única novidade estética que atualmente a gente já reconhece nos Doces Bárbaros é a entrega existencial ao fato que vai-se realizar.

GIL — Justamente. É como se os quatro Beatles se juntassem agora e fosse exigido deles que fizessem o que não foram, ou que não são. Pra mim seria um pouco absurdo. Não vejo porquê. Nova vanguarda, nova busca, não.

CAETANO — E nunca vai ser a mesma coisa.

GIL — A letra de "Doces Bárbaros" diz isso.

CAETANO — "Tudo ainda é tal e qual / e no entanto nada é igual."

GIL — É mesmo.

TC — Vocês estão preparados pra entrar no palco e fulano gritar "Alegria, Alegria", outro gritar "Carcará", "Baby" ou "Domingo no Parque"?

CAETANO — Eu não tinha pensado nisso.

GIL — Eu tinha. Na entrevista que dei pro Tárik eu falava nisso. Uma possível frustração que pode haver no sentido da gente não cantar essas coisas.

TC — Vocês não têm a imagem de um grupo. Se os Beatles voltarem, será a volta de um grupo.

CAETANO — Os Beatles são os Beatles.

JM — Vocês fizeram o caminho contrário dos Beatles.

CAETANO — Não queremos di-

Fotos: Paulo Ricardo

com a boa vontade da imprensa", sorriu Gilberto Gil
é que ele tem quatro padrinhos muito influentes", foi o
m sua suéter muito peluda e muito branca. Ao seu
chegando de um casamento — deram um meio-riso
meira entrevista coletiva do mais novo grupo vocal
l e Bethânia. Os baianos juntos de novo, por exemplo.
ante mais de duas horas, na sala de imprensa da
uriosidade de Júlio Hungria, Tania Carvalho, Ana Maria
oysio Reys. Na verdade, quem falou mesmo foram
doces que bárbaros.

ÁRBAROS

zer que "Doces Bárbaros" não vai dizer nada. E que os Doces Bárbaros não é nada. Pelo contrário.

GIL — Quando vocês ouvirem é que vão dizer. Depois de ouvir 15, 20 músicas, vão ter material pra colocar a ausência ou não disso ou daquilo.

JH — Quer dizer que vocês têm uma preocupação em não dizer as coisas para que as pessoas depois possam ter reações diferentes?

GIL — A gente vai dizer o que a gente acha que vai dizer. O que as pessoas não entenderem...

JM — Nós não estamos querendo saber a mensagem.

GIL — Mas ele (JH) tá.

CAETANO — Gil fez uma música que diz assim: "Eu preciso aprender a só ser". Chegou um momento em que achou que era uma coisa que tava pra ser dita. "Preciso aprender a só ser." Digamos que isso é verdade. E que pra um número bastante razoável de pessoas isso seja verdade. "Preciso aprender a só ser." Digamos que a gente esteja aprendendo. Tentanto aprender.

GIL — Sem dúvida alguma, pra mim o fato de fazer parte dos Doces Bárbaros significa absolutamente um passo nesse sentido. (rl)

CAETANO — As pessoas concordam?

GAL COSTA — Concordamos.

CAETANO — O bacana dos Doces Bárbaros é que o grupo, apesar de tudo, apesar de ter padrinhos reconhecidos, o grupo tem a coisa do novo.

AMB __ Como é que Doces Bárbaros repercutiu na vida de Gal e de Bethânia?

BETHÂNIA — Começou quando eu e Caetano fizemos uma música, "Pássaro Proibido". Pensei em fazer um show comemorando dez anos. Mas quando falei nisso não pensei num grupo. Pensei num show dos quatro. Falei uma coisa superficial. Caetano imediatamente veio com a idéia de um show de um grupo. Gil também tava com vontade de fazer isso com a gente. Um grupo mesmo, com um nome oficial. Comigo começou assim. Achei legal a idéia. Legal principalmente por esse lado, que é uma coisa de começo. Depois de dez anos de carreira... acho que vai renovar. Pra mim pelo menos é isso. Ansiedade brota de novo, como se fosse estrear o "Opinião".

AMB __ O Gil falou que isso implicou numa renúncia de cada pessoa.

GIL — Criar um espaço diferente dentro de você.

GAL — Isso acontece com todos nós. Coisa de recomeçar... é uma novidade.

TC — Mas é mais fácil recomeçar quando já se fez sucesso.

GIL — Não é tão mais cômodo não.

TC — Se não der certo, não faz diferença.

BETHÂNIA — Faz.

CAETANO — Quando você vai começar e não tem nada, só pode mesmo começar. Não tem em você as outras coisas que atrapalham. Nunca gravou e tá tentando conseguir. Deita, dorme e acorda, seus movimentos são naquele sentido. Tudo em você ajuda. Uma vez que tem uma carreira estabelecida, a gente não precisa fazer isso. Tem milhões de coisas que a gente pode fazer. E tudo isso são coisas que a gente não tá fazendo. Porque tá fazendo "Doces Bárbaros". Começar, mas os movimentos todos não seriam de começar. É um começo numa área onde a gente já tem muita coisa conseguida, cada um de nós. É diferente.

TC — Se "Doces Bárbaros" não der certo, a frustração será muito maior?

CAETANO — Claro. E depois também você não torce todo o seu corpo, sua cabeça, tudo, não torce naturalmente pra isso. Teria hipoteticamente muito mais inércia do que no caso em que não tem nada e precisa conseguir. Mas na verdade, toda coisa nova que se faz é sempre um todo novo. Isso é apenas um modo da gente ver que é isso mesmo.

Aloysio Reis __ Cada um de vocês tem uma presença em show completamente diferente. Nesses ensaios já deu pra sacar como é que vai ficar o visual da coisa?

CAETANO — O visual não. Pra isso é preciso ensaiar, né.

GIL — São quase oito horas.

GAL — Vamos ensaiar!

TC — Tem gente preocupado com o tamanho do palco. Gal e Bethânia juntas...

GAL — Mas dá.

CAETANO — Deus é grande.

JH — E o repertório?

CAETANO — O que é que a gente fala do repertório?

BETHÂNIA — A maior parte do repertório foi feita para o show.

JM — Chegaram a compor em quatro vozes?

GIL — Algumas coisas. Momentinhos.

CAETANO — Coisinhas para o nosso deleite.

TC — Teve alguma música com uma história, algo que aconteceu?

GIL — Chovê...

AMB — O Glauco tá morto de curiosidade com "As Alabás".

GIL — É uma suite, uma composição de quatro pequenas peças. Pequenas músicas feitas sobre os toques sagrados das aiabás.

CAETANO — Que são as orixás moças.

GIL — É uma música simples, feita sobre a coisa mesmo em si. Os tambores tocam e a gente canta.

AR — É uma reza, como "Filhos de Ghandi"?

BETHÂNIA — Não, é mais contando sobre.

GIL — Diz uma coisa sobre cada uma.

AR — Mais didática do que apelo direto.

AMB — E "Um Índio"?

CAETANO — "Um Índio" é uma canção.

GIL — Meio profecia.

AMB — Profecia?

GIL — É tudo no futuro.

TC — E "Chuckberry Fields Forever"?

GIL — Essa é didática também, sei lá. Não é?

CAETANO — Poética-histórica. Um história do rock muito particular.

AR — "Os Mais Doces dos Bárbaros" tem alguma coisa a ver com essa junção?

CAETANO — Primeiro eu fiz a música. O nome do grupo saiu daí. A música saiu de uma conversa que tive na praia com Jorge Mautner um dia. Eu falei "os mais doces dos bárbaros" por causa de uma coisa. Aí ficou isso na minha cabeça e achei bonito. Como eu tinha tido essa conversa de fazer um grupo, fiz a música. Mostrei a Bethânia e ela disse: "Essa música tem que abrir o show".

JH — A música que justifica e que apresenta não é o "Nós, por exemplo"?

GIL — Não.

BETHÂNIA — É "O mais doce dos bárbaros".

GIL — Se complementam.

CAETANO — O que o Gil disse ao Tárik é perfeito. Podem copiar. Aquilo ali é maravilhoso. Coisa de "O mais doce dos bárbaros" e "Nós, por exemplo".

GIL — Uma inaugura, busca um tempo, a entrada de um novo tempo. A outra é divisória. A gente tá vindo disso.

CAETANO — Conta tudo que a gente tem vindo.

GIL — "Seja onde for que a gente entra / a gente quer continuar."

FOLK

Steeleye Span: um bom som inglês no idioma tradicional

Está certo que a música folclórica bretã, com todo o seu sotaque herdado dos menestréis medievais, influenciou bastante na formação do rock britânico. Mas em compensação, quando o rock se aproximou intimamente do folk, contribuiu muito para que o público daquela música se renovasse da noite pro dia. Uma renovação tão violenta que Maddy Prior, vocalista so Steeleye Span, fica apavorada em cima do palco toda vez que encontra uma platéia repleta de garotos, em lugar da formada por intelectuais e puristas, como era de costume:

— Isso me assusta porque, pela primeira vez desde que nós começamos a tocar, estamos atraindo uma assistência que vem para ouvir o som do nosso grupo ao invés das pessoas que nos seguiam por causa das amenidades culturais apresentadas.

Em dezembro do ano passado, por exemplo, o Steeleye Span, num lance raro para conjuntos que misturam música tradicional com rock, chegou aos primeiros lugares das paradas inglesas com seu Lp, *All Around My Hat*.

Para os que se interessarem, o Steeleye Span foi formado por Ashley Hutchings, em 1969. Naquela tempo, Hutchings tinha acabado de deixar o Fairport Convention — uma banda de rock que descobria o caminho do folk — e estava entusiasmado com a possibilidade de organizar um grupo voltado exclusivamente para a música folk eletrificada. Hutching e muita gente como Tim Hart e Maddy Prior, dois músicos e vocalistas que já estavam com nomes respeitados no circuito dos pubs, descobriram que toda a renovação da música folk tinha-se estagnado na Inglaterra e, pior ainda, assumia atitudes reacionárias. A proposta do Steeleye Span foi mostrar que era possível combinar, com bom gosto, canções tradicionais com instrumentação elétrica ou, nas palavras de Hutchings, "colocar um bom som inglês no idioma tradicional". No final de 69 a banda foi batizada pelo amigo, conselheiro e futuro integrante, Martin Carthy. Realizou o primeiro concerto em maio do ano seguinte, chocando profundamente o público tradicional que, considerando um grande sacrilégio tocar música folk com instrumentos de rock, renegou todo o trabalho do grupo. Originalmente, o SteeleyeSpan contava com os talentos de Hutchings, Terry e Gay Woods, Tim Hart e Maddy Prior, mas já ocorreram muitas mudanças nos seus 7 anos de existência. Seguindo a cronologia dos fatos, em 1970, Terry e Gay Woods foram substituídos por Martin Carthy e Peter Knight. No ano seguinte eles organizaram uma série de debates sobre música folclórica no Festival de Keele, apresentaram sua peça teatral *Corunna*, no Royal Court Theatre e, depois desses intensos programas culturais, substituíram os integrantes Ashley Hutchings e Martin Carthy por Rick Kemp e Bob Johnson. Em 1972, o grupo encenou sua segunda montagem teatral (Kidnapped), no Lyceum de Edinburgh, assinou um ótimo contrato com a gravadora Chrysalis e excursionou na América pela primeira vez. Os anos seguintes foram mais calmos e, como novidades, assinale-se apenas a entrada do baterista Nigel Pegrum, o rompimento com o empresário Jo Lustig e o sucesso que o grupo, substituindo o público tradicional por novos seguidores, começou de repente a partir de seus Lps *Now We Are Six* e *All Around My Hat*. (ALBERTO CARLOS DE CARVALHO)

Soul

Ohió Players e o significado de black power

O conjunto Ohio Players ocupa o primeiro lugar nas paradas de lá com seu LP **HONEY**. Num prazo de apenas dois anos os "Players" colocaram três LPs nos primeiros lugares: o LP **SKIN TIGHT**, em 1974, vendeu mais de um milhão de cópias, e poucos meses depois o disco **FIRE** emplacou e ficou entre os discos mais vendidos do ano de 1975. Ainda neste ano o **LP HONEY** foi lançado e logo recebeu o disco de platina (ou seja, mais de um milhão de cópias vendidas).

Que os Ohio Players são uma força incrível dentro da música Soul já é fato consumado, mas o importante não é o tremendo sucesso que os sete componentes do conjunto conseguiram, e,sim, a maneira pela qual os músicos chegaram a este sucesso. Em 1968 Clarence Satchell (saxofone e líder do conjunto) uniu-se a Marshall Jones, baixo; Ralph (pee-wee) Midolebrooks, piston, trombone; Billypeck, teclados; Marvin Pierce, piston; Leroy (sugar) Bonner, guitarra; e Jimmy Williams, bateria. Em 1971, após dois anos de ensaios, Clarence fez um empréstimo modesto (400 dólares) e levou o conjunto pra o Estado de Tennessee onde existia um pequeno mas bom estúdio de gravação; ali eles gravaram seu primeiro LP, **PAIN**.

PAIN emplacou quando uma faixa, **Funny Worm** foi bastante tocada nas rádios especializadas em soul. Mas Clarence não estava nada feliz com o modo de sua gravadora tomar conta de tudo, sem deixar os músicos participarem da produção e lançamento do disco. Depois de algumas batalhas judiciais, os Ohio Players foram contratados pela Mercury, mas o contrato foi feito por Clarence e especificava controle total sob todos os aspectos de gravação, ou seja, o conjunto ficou com toda a responsabilidade que normalmente é deixada nas mãos da gravadora.

Um exemplo é a capa dos discos do conjunto. Duas vezes seguidas, os Players ganharam prêmios pelo efeito visual de suas capas. No disco **FIRE** aparece uma mulata semi-nua enroscada numa mangueira transparente segurando o bico da mangueira que jorra espuma em cima dela. No disco **HONEY** (Mel) uma outra mulata se encontra coberta de mel. O efeito visual, da mais alta categoria, é todo bolado pelos membros do conjunto. Todos os contratos, direitos de publicação, execução, etc., estão nas mãos do conjunto. E tudo tem dado tão certo que os sete integrantes formaram uma companhia, com Clarence Satchell como presidente, que toma conta de seus investimentos não musicais, inclusive um complexo de apartamentos, um supermercado e uma sociedade financeira para ajudar pequenos negociantes negros.

Uma coisa é certa: os Ohio Players além de tocar suas músicas com um estilo incomparável, também são um símbolo de esperança e sucesso para o negro. Ou, como diz o Clarence Satchell, "antes de mais nada nossa música, depois nós. Sempre sabendo que, se tudo for bem feito, com coração e honestidade, só pode dar certo".

É isso aí, **OHIO PLAYERS** = Black Power. (Gabriel O' Meara)

Ohio Players: independência na música

a barca do sol

"A música brasileira está sufocada entre rock e samba. O que cabe nessas formas, faz sucesso. Se não cabe, não presta. Nós não temos linha nem estilo. Não somos um conjunto de rock, nem um conjunto de samba. Nós somos um conjunto de música."

Foto: Bita

Aloysio Reys

O banquete já está na mesa. Leia o cardápio, e antes de começar a devorar, abra a janela e veja que a lua que brilha lá fora não é a mesma do luar do sertão. Coloque então, na vitrola, o LP **Durante o Verão**, d'A Barca do Sol.

Pode ser que você sinta um gosto amargo na boca. Talvez você até perca a fome. Afinal, essa música não foi feita para ser devorada. Aí você se tranca no quarto, sem que sintam sua falta na hora do jantar. Aí você coloca novamente o disco na vitrola e ouve uma, duas, dez vezes. Quando abrir a porta do quarto, você pode sentir o estômago vazio, mas vai ter a certeza de que ouviu um excelente LP.

Qual é o som d'A Barca do Sol? Numa quinta-feira fria de final de maio, eles estão no palco do Teatro Fonte da Saudade, preparando a aparelhagem e afinando os instrumentos, uma hora antes do **show** de lançamento do álbum **Durante o Verão**. Nando é o primeiro a falar:

— Quando você ouvir uma música d'A Barca, pode ter a certeza de que ela é o resultado do trabalho conjunto de sete cabeças. Nós somos um conjunto sem líder, porque é assim que dá certo.

Muri completa a resposta:

— Nós não temos linha nem estilo. A nossa linha é exatamente não ter linha nenhuma. Acho que a música brasileira está sufocada entre o rock e o samba. São duas formas. Se a tua música cabe na forma, toca no rádio, faz sucesso, acontece o diabo. Se não cabe, ela não presta. Nós não somos um conjunto de rock, nem um conjunto de samba. Nós somos um conjunto de música.

Já dá para entender por que Geraldinho Carneiro sugeriu um encarte para o novo disco d'A Barca, em forma de cardápio, apresentando músicas e músicos, como se fossem quitutes a serem devorados por dentes gulosos. Mas esse ponto de vista não fica expresso apenas na ironia da embalagem. O conteúdo realmente não demonstra qualquer preocupação em colocar o produto em boa posição nesse mercado cheio de vícios.

Quem fala agora, com a boca meio torta, é o Gordo — o Marcelo da bateria e da percussão. A boca está meio torta porque ele tem 16 anos, e tem um dente siso nascendo, "enchendo o saco".

Marcelo: Musicalmente, a gente não faz nada para transformar o disco num produto de fácil aceitação no mercado. Depois que o trabalho já está pronto, sendo distribuído nas lojas, aí é que começa a batalha. Estamos realmente batendo de porta em porta, pedindo por favor aos programadores de rádio para tocar o disco da gente. Tem que ser assim. Isso daqui é trabalho. É emprego mesmo. O Nando e o Muri foram batalhar em São Paulo. Nós rodamos todas as estações de rádio daqui do Rio. Mesmo assim, apesar de todo o esforço de catituação, só as rádios El Dorado (Rio e São Paulo) e Ipanema (Rio) é que estão tocando diariamente.

— Por quê?

Marcelo: Por causa daquilo que o Muri falou. As músicas não encaixam na forma. Mas não tem nada. Nós sabemos que para ir em frente é preciso fôlego. É uma corrida de resistência.

A história da banda começa em Curitiba, num curso/festival de música erudita. Bem, antes já existiu um trio — Muri, Nando e Marcelo — que se chamava A Barca do Sol (nome tirado de uma das músicas do grupo). Egberto Gismonti ia dar aula no curso e conseguiu uma bolsa para cada componente do trio. Lá em Curitiba, o trio transformou-se em hepteto, mas a atual formação d'A Barca — Muri (violão, viola e voz), Jaquinho (violoncelo, violino, piano e voz), Marcelo (bateria e percussão), Nando (violão e voz), Alain (baixo acústico, elétrico e voz), David (flautas) e Beto (guitarra e percussão) — só ficou estabelecida depois do primeiro LP, quando entraram David e Alain.

Apesar do tempo relativamente curto de estrada, A Barca do Sol já teve tempo suficiente para colecionar decepções com os empresários que agenciam o show-biz nativo:

Muri: Primeiro foi o Jorge Élis. Quando nós lançamos o primeiro LP, ele prometeu tudo o que você pode imaginar para a gente. Logo no primeiro **show**, a nossa esperança foi pra cucuia. O teatro lotou. Eram 700 pessoas que pagaram 20 pratas pela meia e 30 pela inteira. Sabe quanto sobrou para o conjunto? Menos de 1.700 cruzeiros. Depois de três noites com casa cheia, nós quase ficamos devendo ao empresário.

Beto: Depois foi a Fundação Cultural de Curitiba. Eles prometeram estada paga, a bilheteria e mais uma verba extra. Quando chegamos lá e vimos o hotel que eles tinham escolhido pra gente, sentimos que tinha alguma coisa errada. Era daqueles hotéis em que o cara joga o tapete pra você passar. Muito luxo. Dois dias depois, veio a conta. Nós tivemos que pagar. O resto, nem é preciso contar. Foi trambique em cima de trambique.

Nando: O único cara que transou numa boa com a gente, foi o Benjamim, da Secretaria de Cultura de São Paulo. Foi lá que nós tivemos a nossa melhor experiência ao vivo. Imagine um **show** ao ar livre, num domingo ao meio-dia, em pleno Parque Morumbi. Ninguém pagou ingresso, e isso dá um clima mais descontraído. O pessoal passava e parava pra curtir. Mais de mil pessoas.

Jaquinho: Um grilo que nós nunca conseguimos afastar, foi a falta de uma aparelhagem boa. Você não pode ser totalmente profissional, se você fica sempre na dependência de uma aparelhagem alugada. Nós precisaríamos de pelo menos 200 milhas para comprar aquilo que é necessário.

Entre os problemas com os empresários e com a falta de aparelhagem, a Barca do Sol navega num som limpo, trabalhado e cheio de swing. No **show** do Teatro Fonte da Saudade, eles fugiram da carga dos empresários produzindo tudo por conta própria, sob a direção de Geraldinho Carneiro. As namoradas dos componentes da banda tomaram conta das bilheterias, e os amigos iluminaram e sonorizaram.

Todas as músicas do disco/show, que agora vai rodar o Brasil, são dos componentes da banda, com letras de Geraldinho Carneiro, João Carlos Pádua, Afonso Carlos Costa, Dàniel Mendes Campos e Antônio Carlos de Brito.

Nesse banquete de música popular, os pratos continuam na mesa. Aos que insistirem em devorar, bom apetite e cuidado com a indigestão. Qualquer reclamação dirija-se à gerência: A Barca do Sol, Rua Igarapava, 59, Leblon, 20.000, Rio de Janeiro.

EARLS COURT ARENA
(OPPOSITE WARWICK ROAD EXIT EARLS COURT TUBE STATION)

HARVEY GOLDSMITH in association with FIVE ONE PRODUCTIONS presents
The Rolling Stones
IN CONCERT
Friday, May 21st, 1976
at 8-0 p.m. (Doors open 6-30)
NO ADMISSION AFTER 8-15 p.m.

BLOCK
50

DIRETO DE LONDRES

Waldemar Falcão

O carnaval delirante dos Rolling Stones, de volta a Londres: dragões, flores e trapézios.

Depois de três anos de ausência, os filhos pródigos voltaram — pelo menos por dez dias — à cidade natal. Londres, como uma boa mãe, os acolheu de braços abertos, com um sorriso nos lábios, e com uma voracidade assustadora: os ingressos (todos vendidos através do correio — um costume inglês) se esgotaram em três dias, registrando um recorde de volume de correspondência a favor do eficiente correio inglês.

Keith Richard se encarregou da parte sensacionalista da promoção, sofrendo um acidente — sem ferimentos, felizmente — com seu enorme Bentley, e sendo multado (pesadamente) mais uma vez por posse de drogas e por dirigir embriagado (ou coisa que o valha).

Todos esses dados juntos levavam à suposição de que assistiríamos a mais uma temporada pesada e violenta de Mick Jagger e sua troupe. Ledo engano. No dia da estréia, a multidão que se encontrava nas imediações do Earl's Court Arena (uma espécie de Maracanãzinho daqui) se organizava em britânicas filas que passavam calmanente pelas inúmeras "borboletas" do estádio.

Dentro do estádio, a surpresa maior: um clima de festa — por que não dizer de carnaval? — onde proliferavam milhares de palhaços, malabaristas, acrobatas, homens-de-perna-de-pau, "stonettes" em minúsculos biquinis e dúzias de "steel bands" jamaicanas executando belíssimos arranjos folclóricos em seus tonéis de gasolina.

Por outro lado, a comercialização de camisas, botões, blusões, posters e etc. atingiu níveis tão extremos, que obrigou os promotores do show a imprimirem no verso dos ingressos o seguinte aviso: "Não seja enganado pelos vendedores clandestinos de souvenirs e programas do lado de fora do 'hal'". De fato, valia mais a pena adquirir o programa "oficial" do show: por aproximadamente Cr$ 7,00 o público comprava duas revistas de luxuoso acabamento; uma delas contendo 34 fotos individuais e/ou em grupo da banda e seus dois músicos convidados — o tecladista Billy Preston e o percussionista (ex-Stevie Wonder) Ollie Brown — (para todos os efeitos, Ronnie Wood já é um Rolling Stone), e a outra contendo um detalhado diário dos momentos mais significativos do grupo, desde a sua criação até os primeiros meses de 1976.

Isso tudo ocorria numa espécie de ante-sala do estádio; o climax da ambientação se dava ao entrar na parte central, onde estavam localizadas a platéia e o palco: pairando sobre as cabeças dos assistentes via-se um enorme pássaro-dragão de 15 metros de comprimento, todo construido com tubos de aço e triângulos de pano colorido; ao fundo, o enorme palco em forma de flor de lótus com suas pétalas fechadas, e também pairando sobre a platéia, quatro enormes gaiolas, suspensas por cabos de aço, onde estavam alojadas as caixas de som da banda.

O espetáculo propriamente dito começou com a apresentação do grupo The Meters, uma banda de soul-jazz-rock trazida da lendária New Orleans, cuja qualidade de som foi impossivel de avaliar, devido à má equalização do inicio do show, que provocava um eco terrível nas precárias (acusticamente falando) paredes do estádio.

Finalmente, os Meters acabaram sua parte, as luzes começaram a relampejar, ouviram-se os acordes de uma pomposa abertura de alguma obra clássica, as pétalas do palco-flor de lótus começaram a se abrir lentamente, e eis que surgem os Rolling Stones, tendo à frente Mick Jagger, que pulava e dançava antes mesmo da música começar. A platéia, por sua vez, se encontrava em estado de delírio absoluto.

Logo em seguida, Mick comandou a introdução de "Honky Tonky Women", dando início a uma maratona de rock bem tocado, bem dançado e bem cantado que se prolongaria por mais de uma hora e meia. A segunda música foi a nossa velha conhecida "Get off of my cloud", que mostrou um Ronnie Wood sempre competente, e já absolutamente à vontade na banda.

Dando seqüência à pauleira, os Stones apresentaram algumas músicas do seu novo LP — Black and Blue — numa das quais Mick Jagger se acompanhou — muito bem, aliás — ao piano elétrico. Depois, voltaram aos velhos sucessos; em "You can't always get what you want" Mick instigou o público a cantar junto com ele, no que obteve resposta imediata. Ao término de mais dois números Mr. Jagger se retirou para um pequeno mas merecido descanso, durante o qual Billy Preston se encarregou de levar o espetáculo adiante; quando voltou, depois de dez minutos, havia um pequeno trapézio esperando por ele na frente do palco; Mick encaixou seu pé num suporte, e foi empurrado por Billy para um vôo sobre a platéia enlouquecida.

Com um impecável ritmo cênico, a banda ainda brindou o público com "Jumpin' Jack Flash" e "Street Fighting Man"; ao final deste último, Mick e Ollie Brown abriram um alçapão no palco, de onde puxaram um enorme tubo de plástico que começou a expelir quilos de confete sobre os músicos e as primeiras filas da platéia; em seguida Mick pegou um balde d'água que entornou sobre sua própria cabeça, saindo do palco completamente ensopado.

O show deveria terminar nesse momento, mas o público, de pé, urrava e aplaudia pedindo bis. Mick voltou vestindo um roupão sobre a calça e o corpo molhados e atacou nada mais nada menos que a famigerada "Simpathy for the Devil". Nesse instante, todos os palhaços, malabaristas e "stonettes" surgiram no palco e formaram uma imensa roda, dançando ao redor da banda; no final do número, as "pétalas" do palco começaram a se fechar, encerrando um espetáculo impecável sob todos os pontos de vista.

Dias antes do início da temporada corriam rumores de que esta seria a última "tournée" do grupo. Se este boato for verdadeiro, não resta a menor dúvida de que o show foi uma festa de despedida inesquecível, e uma verdadeira aula de como se fazer um espetáculo profissionalmente perfeito, e do maior bom gosto.

Como está escrito na última folha do programa, "It's only rock'n'roll — but it's expensive!" (é apenas rock'n'roll — mas é caro!).

"Parece que o Sr. Lúcifer já recebeu oferta suficiente de sangue e agora só quer brincar", escreveu de Londres Waldemar Falcão. Apesar de malhado com veemência pela crítica inglesa e do continente, o espetáculo divertido e feérico dos Stones ainda tem seus pontos de atração, segundo ele. Do lado oposto está o som do Gentle Giant, do italiano PFM e das supoorting bands Solution e Back Door: música cerebral e intrincada. Exata no Giant e no Back Door, diluída e maçante no PFM e no Solution.

DIRETO DE

LONDRES

O jazz-rock-erudito do Gentle Giant e do PFM: contraponto, cânon, cópia e repetição

O Gentle Giant, embora não possa ser rotulado como um grupo de vanguarda dentro do cenário do rock internacional, possui uma inquietação constante e ativa em relação ao seu trabalho musical, e se isso faz com que nunca tenham um de seus shows "sold out" (esgotado), por outro lado possuem um público fiel e até bastante numeroso. Não é de se estranhar, portanto, que grande parte desse público seja constituído por músicos, entre profissionais, estudantes e estudiosos.

Antes de falar do show em si, é preciso abrir parênteses para algumas palavras sobre o grupo alemão pretensiosamente batizado com o nome de "Solution", que abriu o espetáculo.

O nome do grupo soa pretensioso porque, ao contrário do que se possa esperar, o som deles possui aquele gosto de "já-ouvi-esse-som-antes-não-sei-onde". A banda é formada por teclados (basicamente órgão e piano elétrico), sopros(sax e uma flauta ocasional), baixo/vogal, e bateria. As músicas, sem exceção, são melosas baladas gemidas pelo sax (algumas choramingadas pelo baixista/vocalista) ao estilo de Junior Walker, harmonizadas por um órgão com um registro mediocremente próximo do som do Focus, e marcadas inexpressivamente pelo baixo e a bateria. Além disso, cada vez que começava uma nova música, tinha-se a impressão de que eles estavam bisando o número anterior, tamanha a semelhança que existia entre todos os temas. Fecha parênteses.

Para contrabalançar este tédio mortal, na segunda parte surge no palco um vigoroso Gentle Giant, que encheu nossos olhos e ouvidos com um rock vigoroso e às vezes bastante pesado, temperado com pitadas de quartetos de flautas doces, solos de violino, e um chapante número de percussão executado por todos os membros do grupo com instrumentos que iam desde um minúsculo vibrafone até um gigantesco bumbo de orquestra. Isso tudo complementado por uma incessante e incansável movimentação dos músicos no palco, dançando e trocando de instrumentos entre si (o baixista Ray Shulman toca violino, o tecladista Kerry Minnear toca cello, o baterista John Weathers toca vibrafone, o vocalista Derek Shulman toca baixo, o guitarrista Gari Green toca flauta e assim por diante), e por um filme do maior bom gosto projetado em alguns momentos numa tela no fundo do palco.

Além do incrível solo de percussão, alguns momentos especiais a destacar: um lindíssimo arranjo vocal em uma das músicas, repleto de elementos de contraponto, cânon, etc.; um momento de solo instrumental do violinista Ray Shulman no qual ele, por intermédio de um "tape reverser", fez duetos consigo próprio, improvisando sucessivamente em cima do seu solo anterior, que era repetido pelo aparelhinho em seqüência através de cada um dos quatro grupos de alto-falantes do sistema quadrifônico da banda. Isso sem falar na utilização ocasional e bem dosada de fitas de ruídos pré-gravadas, jogadas no início e/ou no fim de algumas músicas.

Saindo do teatro, depois de ouvir isso tudo e mais dois números extras (alguns do último álbum do grupo, "interview"), tem-se a gratificante sensação e a certeza de que felizmente ainda existem músicos com capacidade e bom gosto suficientes para extraírem do repisado e prostituído rock internacional sonoridades novas e estimulantes.

Se no show do Gentle Giant o grupo convidado desapontou e entediou o público, e o grupo principal compensou essa desigualdade, no concerto da Premiata Forneria Marconi (P.F.M. para os ingleses e os íntimos) deu-se justamente o contrário: os italianos fizeram um som medíocre, embolado e ensurdecedor, e o Backdoor deliciou os ouvidos da maioria das pessoas que lá estavam.

Vamos ao Backdoor: um trio com uma formação que está-se tornando bastante comum aqui em Londres; baixo, sopros (no caso saxes soprano e alto) e bateria. O grupo é liderado pelo baixista (canhoto) extraordinaire (copyright Ezequiel Neves) Colin Hodgkinson e o saxofonista não menos Ron Aspery (os dois membros originais do grupo) completados pela metralhante bateria de Adrian Tilbrook. O som da banda se compõe de alguns números do velho e bom "blues" cantados pelo baixista Colin Hodgkinson, que se faz acompanhar, pasmem, apenas pelo seu calejado Fender Jazz Bass do qual extrai acordes inacreditáveis e solos idem, executados com uma tamanha velocidade e precisão, que é preciso vê-lo ao vivo para acreditar. Em outras músicas, mais chegadas ao que se poderia chamar de "free Jazz", o grupo se baseia muito nos incríveis diálogos entre baixo e sax (algumas vezes inclusive dispensando a bateria), nos quais o baixista em alguns momentos, não satisfeito em harmonizar os temas como se fosse um guitarrista, levanta vôo rumo a solos de uma precisão e uma rapidez, repito, inacreditáveis. Ainda não satisfeito, se dá ao luxo de, em alguns números, utilizar um baixo de dois braços, um dos quais sem trastes (fretless bass).

Foto: Milton Montenegro

Em contrapartida a esse banho de musicalidade e criatividade, nos defrontamos na segunda parte com um P.F.M. repetitivo, cheio de clichês, e com o agravante de estarem embolados e amplificados a um nível insuportável pela mesa de equalização. A garotada inglesa, por outro lado e apesar disso, urrava e aplaudia freneticamente o início e o final de cada número. Consagração total. A banda chegou ao cúmulo da ousadia ao cantar uma música em italiano (os ingleses geralmente rejeitam de cara qualquer coisa que não consigam entender), que acabou sendo a mais aplaudida de todo o show.

A cada momento que passava, aumentava a sensação de que o grupo estava abandonando o seu próprio som para se enquadrar cada vez mais no estilo de seus padrinhos e produtores (eles são contratados da Manticore, a etiqueta do EL&P(: o novo vocalista possui um registro de voz que em muitos momentos soa exatamente igual ao timbre de Greg Lake)sem dúvida uma das vozes mais bonitas do rock), e durante um número de violão acústico que foi (belissimamente) executado pelo guitarrista, se fechássemos os olhos poderíamos jurar que estávamos num concerto do EL&P.

Independente disso, não há como negar o apurado nível de entrosamento da banda, notável especialmente nos momentos de solos em uníssono de piano, guitarra e violino, e a excelente qualidade técnica do baterista Franz di Cioccio, do guitarrista Franco Mussida e do tecladista Flavio Premoli.

No final das contas, e apesar dos pesares, ficou a convicção de que, bem ou mal, os italianos conquistaram irremediavelmente (ninguém sabe por quanto tempo) o outrora inatingível público inglês.

EDNARDO
"O Romance do Pavão Mysteriozo"
(RCA VICTOR)

Esse disco saiu em 1974. Saiu é força de expressão. Foi prensado e acabou parando, não sei como, nas redações dos jornais, como o Opinião por exemplo, onde, felizmente, eu pude pôr as mãos em uma cópia. Nas lojas parece que ele não deu sequer o ar de sua graça. Digo isso porque muita gente saiu na captura desse *Pavão* depois que eu disse, lá no Opinião, que ele era tudo que ele era. Ou seja: um belo, belo álbum, feito com uma carga de sinceridade, clareza e coerência raras, especial naquele duro ano de 1974. Mas ninguém achou o bicho. Eu, que sou uma felizarda, tenho ouvido demais o *Pavão* nesses 2 anos. Acho mesmo que, muito pessoalmente, é um de meus discos favoritos. Agora o Ednardo batalha um lance na Rede Globo, o tema do *Pavão* vai pra novela das 10 horas e o povo brasileiro descobre o que andou perdendo. Aí o disco aparece, milagrosamente acoplado ao *Berro*. É, Ednardo, têm mais é que berrar mesmo. **(AMB)**

EDNARDO
"Berro"
(RCA VICTOR)

É chato ficar dizendo "o primeiro era melhor". Principalmente quando você sente que o disco foi transado com capricho, apuro e amor. Mas não sei não, Ednardo, tenho a impressão de que o primeiro era melhor, mesmo. Isso é comum de acontecer: no primeiro LP Ednardo vinha com a fúria de um bicho doido, seco pra desabafar, desabrir, desconversar, destapar a cabeça. Puro sangue. Em *Berro*, apesar do título, ele está mais aquietado, mas ainda não sereno como o Gil de *Refazenda*. Está lá e cá, entre São Paulo e Fortaleza, em termos tanto de som como de idéia. Mas Ednardo é um cara de estofo, de substância, um melodista sensível, habilidoso, daqueles que extraem toda a beleza de uma frase simples. *Longarinas* avança bonito, flutuando, envolvendo sem sentir. *Artigo 26* é uma desgraça de tão adesivo, pega no ouvido. E *Sonidos*, aquele escândalo despudorado de lirismo, desperta o sentimental de cada um de nós (e quem não é sentimental, hein? hein?). Aquelas experiências "concretas" de texto é que estão meio fora do tempo, não acha, Ednardo? Você fica melhor escrevendo você mesmo, com o seu jeitão corrido, sincero. **(AMB)**

MARVIN GAYE
"Os Grandes Sucessos" e "I Want You"
(TOP TAPE)

Nesses tempos estranhos onde o paquidérmico Barry White reina com sua heavyssima mediocridade fazendo do soul o artigo mais desprezível do planeta, nada melhor que essa antologia de Marvin Gaye. O crioulo da Motown divide com Stevie Wonder um lugar importantíssimo dentro do moderno rhythm and blues americano. Desde que estreou em disco (nos idos de 62) Gaye vem enchendo de inteligência e bom gosto um gênero que prima muito mais pela grossura e comercialismo. Embora *Grandes Sucessos* seja uma antologia bastante desordenada (com faixas que vão de 63 a 73) a peteca nunca cai e o disco vai rolando gostoso como uma tarde na praia. "How Sweet It Is", "Mercy Mercy Me", "Don't Mess With Mr. T", "Can I Get A Witness" e, principalmente, a antológica "What's Going On", dão a medida exata do poder envolvente de Gaye para lidar com as mais amazings texturas rítmicas e sonoras. Isso sem esquecer que o LP *What's Going On* (71) foi responsável por uma total reviravolta na reacionária Motown. Até essa data a gravadora escravisava seus contratados impondo-lhes as mais horríveis orquestrações e arranjos. E Gaye foi ainda mais longe: além de produzir o disco ousou fazer dele uma obra contestatória e ecológica. A partir daí, o cantor/compositor vem se preocupando também em mesclar seus LPs com um clima tremendamente jazzy, um negócio pulsativo ao extremo com ênfase no instrumental. *I Want You*, seu último disco, é um exemplo perfeito disso. É quase uma única frase melódica esticada, desenvolvida, transformada — tudo isso quase imperceptivelmente. Mas *I Want You* não é só isso. Como bem observou o crítico Vince Aletti, o LP transforma Marvin num autêntico filósofo de alcova. São tantos gemidos, sussuros e exclamações sensuais que, além da voz do cantor, a gente lamenta não haver na contracapa o crédito para os orgasmos femininos. Porque a crioula gemebunda bem que merecia essa gratificação. **(Exequiel Neves)**

SPARKS
"Indiscreet"
(ISLAND/ PHONOGRAM)

Um disco do Sparks é sempre tão divertido quanto uma comédia de Woody Allen. *Indiscreet* chega a ser hilariante. Você distraidamente coloca o Lp pra rodar e logo depois começa a achar que tem alguma coisa aborrecendo. Quando descobre que é a música, presta mais atenção às absurdas esquizofrenias dos irmãos Russel e Ron Mael e aí têm duas opções: joga o disco fora na 3.ª faixa do lado A ou vai até o final do lado B, dando escandalosas gargalhadas. Para situar, o grupo foi formado nos Estados Unidos, em 1970, e está radicado na Inglaterra há 3 anos. Gira em torno das composições de Ron Mael — uma figura estilo anos 30, que também atua no grupo como guitarrista —, e seu irmão Russel Mael, que executa malabarismos vocais tão bons quanto os números circenses, swings, jingles de propaganda e as marchas-rock que o disco apresenta. **(Alberto Carlos de Carvalho)**

Dr. FEELGOOD
"Malpractice"
(COPACABANA)

Parece elementar mas não é. Depois de 10 anos das mais absurdas frescuras pop, o quarteto inglês Dr. Feelgood triunfa no Festival de Reading, ano passado, simplesmente porque faz o rock mais direto e cortante que se tem notícia. Parece elementar e é mesmo. Tem-se a impressão que eles (Wilko Johnson, guitarra e vocais; Lee Brilleaux, vocais; John Sparks, baixo e Big Figure, bateria) nunca passaram da primeira página da cartilha do rock'n roll. E é justamente por isso que tomaram Reading de assalto. Esse *Malpractice* é o segundo LP do Dr. Feelgood em dois anos de fidelidade ao rock mais cristalino e furioso. Você vai ficar chapado quando o LP começar a rodar no seu toca-discos Títulos de algumas faixas: (Riot in Cell Block Number 9", "Don't Let Your Daddy Know", "Back in the Night" e "You Shoudn't Call the Doctor (if you can't afford the bills)". **(EN)**

ROXY MUSIC
"Siren"
(PHONOGRAM)

Fan do Roxy desde 72, quando surgiu o grupo de Bryan Ferry, espero cada novo LP anual como quem espera a última palavra do Messias do sadomasoquismo roxy. Cinco álbuns com garotas lindas e bandidonas nas capas (e Kari Ann e Jerry Hall), Ferry, conceitual como só ele, trocando de garota de capa como quem troca de namorada. Na primeira, era Karl Ann toda em blue & pink, em setim, deitada sobre plástico imitando pele de víbora. No segundo era Amanda Lear, vampérrima, salto agulha de acrílico atravessando rua noturna defendida por uma pantera negra, fazendo cara de quem arroga um "So what?". A terceira capa trazia uma biscatona abandonada à beira de uma estrada depois de violentada. A quarta capa mostrava duas piranhas da classe média chic/barato curtindo uma de country life de fim-de-semana. E agora com vocês a quinta capa, o último LP do grupo, este *Siren* maravilhoso, trazendo nada menos que uma beldade travestida de Sereia Azul, boca pintada de carmim, deitada em rochas íngremes e convidando à loucuras que só um Ulisses resistiria. Só que a sereia, no caso do Roxy, é o próprio Bryan Ferry — afinal o cantor do grupo é ele, thanks Gods. Falando mais a sério, o Roxy e um dos melhores expoentes do Rock dos anos 70, essa década céptica que quase só consegue expressar-se pelo conceitual e pelo would be. *Siren* traz nove canções, sendo que oito são gostosíssimas e uma, "Whirlwind", bem irritante. A primeira, "Love is the Drug", já te ganha na primeira audição. A letra sugere com a descida à zona afins de aventura amorosa kinky. "End of the Line" começa com um violino divino de Edwin Jobson e segue na maior. E assim vai o disco todo numa ótima. *Siren* não é apenas um tri-oomph, é o quinto oomph de Mr. Ferry e do Roxy. É um disco ótimo pra dançar e campar. Sofisticação é o all about do Roxy. Com a venda desse disco Bryan Ferry comprou uma mansão de vários andares em Londres, na esperança de se tornar o Howard Hughes do Roxy. **(Antonio Bivar)**

FAFÁ DE BELÉM
"Tamba Tajá"
(PHILIPS/ Phonogram)

Curiosamente, o som e o ritmo dos tambores que abrem a primeira faixa (*Indauê Tupã*) têm a mesma medida e compasso dos tambores que introduzem o ouvinte ao LP de Gal Costa, também deste suplemento da Phonogram. Fafá de Belém, 20 anos, no entanto, já consegue, agora, ao menos um resultado mais eficiente que o obtido com sua primeira experiência fonográfica, coincidentemente da mesma trilha sonora — de *Gabriela* —, que levou Gal Costa ao sucesso nacional — pela repetição. Na novela da TV, com *Filhos da Bahia*, não foi além da lista dos discos mais vendidos — por um impulso forjado pelo complexo de emissoras de rádio, jornais e televisão que sustenta as trilhas da Som Livre — e de uma proposta de contrato que a Globo lhe oferecia em troca da obrigatoriedade de um regime de emagrecimento. Gorda — como não a queriam os diretores da TV — seguiu

caminho, contratada afinal pela Phonogram e colocada diante da urgente necessidade de dissemelhar-se de Gal Costa, então um fantasma pela proximidade do registro da voz.
Neste LP, atinge alguns dos objetivos então propostos: seus agudos não lembram mais os de Gal; e, de algum modo, tenta relacionar-se não mais com o esforço pelo sucesso imediato —
O resultado final, apesar disso, ainda não é satisfatório. O som parece estar vindo de uma grande festa — em que se apresenta à sociedade a nova estrela. E a gratuidade do trabalho se revela quando não se descobre no LP um elemento que lhe pudesse dar maior consistência ou credibilidade.
Fafá, afinal, mesmo evoluindo entre alguns artistas de respeito, como Caetano Veloso, Nelsinho Angelo ou Toninho Horta, e apesar de momentos especialmente brilhantes (*Xamêgo* — Lui Gonzaga/Miguel Lima), não encontra ainda, desta vez, o caminho que tem perseguido desde a cidade natal — que traz no nome: na contracapa, talvez em dúvida entre a necessidade de sucesso e que meios usar para obtê-lo, confessa sua indecisão dedicando expressamente o disco, ao mesmo tempo, a Milton Nascimento e Roberto Carlos. **(Júlio Hungria)**

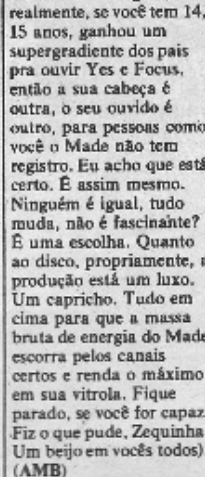
SOFT MACHINE
"Bundles"
(HARVEST/ODEON)

Com este disco o Soft Machine — o grupo que, de Shakespeare, herdou a indecisão —, comemora dez anos de existência. Quando foi formado na Inglaterra, em 1966, não sabia se ficava com o jazz de vanguarda ou com o rock progressivo que se fazia em São Francisco. Não ficou com nenhum dos dois, mas entre os dois. Tanto musicalmente quanto de público. Os rockeiros não prestigiaram o conjunto porque, afinal, parecia um grupo de jazz. Os que ouviam jazz fumando cachimbo e bebendo uma Guinnes morna nos pubs não acreditaram no jazz tocado por músicos de rock. Mas eles conseguiram combinar os dois gêneros com muita habilidade e, finalmente, foram reconhecidos na França, onde se encontra a maior parte de seus admiradores. Inúmeros músicos já participaram do grupo, incluindo Kevin Ayers, Robert Wyatt e Elton Dean, mas o tecladista Mike Ratledge é o único que permanece desde a formação original. No Lp *Bundles*, ele cria ótimos climas junto com o guitarrista Allan Holdsworth. **(ACC)**

GENESIS
"A Trick Of The Tail"
(CHARISMA/PHONOGRAM)

Diante deste disco eu finalmente compreendi por que o meu amigo médico homeopata, o Cláudio, gosta tanto do Genesis: é porque, igual aos remédios da homeopatia, os caras do Genesis pegam uma boa idéia, uma melodia incrível, e diluem numas faixa compridas, que andam em círculos, incorporam mil firulas e acabam no ar. No tempo do Peter Gabriel, não dava pra notar muito porque ele era um ator-cantor que fazia mil vozes, interpretava mil personagens e ia levando a gente na conversa, puxando a gente pra dentro de outro mundo. Agora tem o Phil Collins. E, desculpem, genetic boys, ele canta legal, é bem parecido com o Gabriel mas não é o Gabriel. Mas não é justo ficar fazendo comparações. O problema do Genesis, então, com ou sem Gabriel, é esse: como eles mesmos disseram, eles não sabem deixar nada de fora de um disco. Mas deveriam. Há momentos tão bonitos, melodias como *Entangled* e *Mad Man Moon*, que de repente ficam-se repetindo, se perdendo. Uma pena. Pena porque são tão bons músicos: como estão delicadas as as guitarras de Mr. Hackett, como são sensatos os teclados de Mr. Banks, pintando como novo líder do grupo. *Trick Of The Tail* é o disco mais *fácil* do Genesi tem rockinhos bem safados, o do título e *Robbery, Assault And Battery*, e uma balada em cima do ilustre *Carpet Crawl, Ripples*. Agora, precisava daquelas letras, precisava? Aquelas historinhas bobas de bichinhos que se transformam em poças de lágrimas e tal? Boa mesmo só a *Trick of The Tail*: história de um diabo que vira atração de circo. **(Ana Maria Bahiana)**

MADE IN BRAZIL
"Jack, o Estripador"
(RCA VICTOR)

Caramba, Zeca, como é que eu vou falar deste disco? Você me comprou descaradamente e não foi só com o nominho na contracapa, não. Foi com toda uma transação de afeto, carinho, sagitarianismos em geral que você conhece muito bem. Depois, eu acho os Vecchione brothers uns doces de pessoas, e o Fenili ficou chapão do Guerra... enfim, uma situação constrangedora. Por que esse disco sobrou pra mim, hein, Glauco?! Ha... perdão, leitores. Vou tentar ser SÉRIA, COMPENETRADA E IMPARCIAL (valha-me Deus). Mais ou menos em 68, 69, 70, conheci quilos de grupos como o Made, aqui no Rio. Bandos de garotos malucos por rock, engolindo discos como quem come sanduíches no Bob's, e vomitando um som sujo, copiado, tirado de suas Gianini e Phelpas (o amplificador rastejante). Os ingleses e americanos têm um nome chique pra isso: punk rock, fenômeno sociológico-musical, rock dos moleques. Dos Freak Outs, Aranha e New Breeds da vida ficou o Made in Brazil, flor imunda da Pompéia. Só esse nível é possível entender o Made. É uma questão de identificação. Se você viveu isso, a loucura das cidades brasileiras bombardeadas de rock e mass-media, você entende o Made. Você já é o Made, num certo sentido. Agora, realmente, se você tem 14, 15 anos, ganhou um supergradiente dos pais pra ouvir Yes e Focus, então a sua cabeça é outra, o seu ouvido é outro, para pessoas como você o Made não tem registro. Eu acho que está certo. É assim mesmo. Ninguém é igual, tudo muda, não é fascinante? É uma escolha. Quanto ao disco, propriamente, a produção está um luxo. Um capricho. Tudo em cima para que a massa bruta de energia do Made escorra pelos canais certos e renda o máximo em sua vitrola. Fique parado, se você for capaz. Fiz o que pude, Zequinha. Um beijo em vocês todos). **(AMB)**

PETER FRAMPTON
"Frampton Comes Alive"
(A&M/ODEON)

Quando ele tinha oito anos de idade, já sonhava em ser, um dia, o maior guitarrista do mundo. É claro que esse dia ainda não chegou para o garotão louro e bonito chamado Peter Frampton. Mas, a essa altura do campeonato, ele já teve ter sacado que ser o maior dos maiores não é o mais importante.
Reunir esses 14 rocks & baladas num álbum-, duplo gravado ao vivo que consegue te dominar completamente, desde a primeira vez em que roda na vitrola, já é a glória.
Que me desculpe os admiradores de Steve Marriott, mas tudo o que havia de bom no rock do falecido Humble Pie, vinha da alma, da voz e da guitarra de Frampton (vide *Rockin' The Filmore*, 1971). Tanto é, que quando ele saiu, a vaca caminhou gradativamente para o brejo até a dissolução da banda, depois do agonizante LP *Street Rats*.

Depois de gravar 5 álbuns com o Pie e dois com o Herd, Frampton resolveu assumir-se como estrela solitária, colocando a guitarra debaixo do braço e mergulhando na estrada. Antes de chegar a esse superálbum-duplo, Frampton passou por *Wind Of Change*, *Frampton's Camel* e *Somthin's Happening and Frampton*. Cada disco foi um degrau. Agora, ele está muito bem acompanhado com Stanley Sheldon, Bob Mayo e John Siomos. Esse discão tem duas exceções desagradáveis: *Shine On* chega a encher o saco. Também a interpretação de *Jumping Jack Flash*, tem momentos em que dá uma vontade danada de tirar o disco da vitrola e botar a gravação original dos Stones. Afinal, é o que acontece com a maioria das regravações. No todo, o disco roda macio apesar das pauleiras sabiamente distribuidas nos quatro lados, convivendo pacificamente com o som acústico das baladas. **(Aloysio Reis)**

GRAN FUNK
"Burn To Die"
(CAPITOL/ODEON)

Os americanos, principalmente os americanos, carregam toda a superstição possível no número 13. Em Nova Iorque existem edifícios residenciais onde o elevador passa direto do 12.° para o 14.° andar, porque se eles colocarem o 13.° na porta, os apartamentos daquele andar ficam desvalorizados. E isso acontece no centro nevrálgico da sociedade industrial.
Os Estados Unidos são o país das contradições. E só mesmo no país das contradições é que um grupo como o Grand Funk Railroad poderia chegar milionariamente ao seu 13.° LP, para o nosso azar, colecionando pilhas de discos de ouro e platina.
E não adianta forçar uma barra colocando esse disco na vitrola com uma boa vontade premeditada. Entra faixa e sai faixa e é tudo uma tolice. Não passa pelo gogó.
Até que essa marcha fúnebre disfarçada em canção-pop que deu o nome ao disco, *Burn To Die*, consegue enganar nos primeiros momentos e a gente chega a pensar: "Quem sabe o Grand Funk resolveu tomar jeito?" Mas o fio de esperança é tesourado logo em seguida. Aí a gente reconhece o Grand Funk de sempre: comercial e ingênuo. Essa ingenuidade (ou será oportunismo?) chega aos extremos em *Politician*, onde o guitarrista e vocalista Mike Farner apela aos políticos para que não enganem o povo. Diz que os americanos precisam de alguém que lute pelo povo, de alguém que os conduza ao apogeu... Um papo desses em pleno período pré-eleitoral nos States é a maior bandeira. Acho até que o Grand Funk já criou o seu departamento de *marketing* para não vacilar nos temas de consumo imediato. **(AR)**